A. PIRRO

—

SCHÜTZ

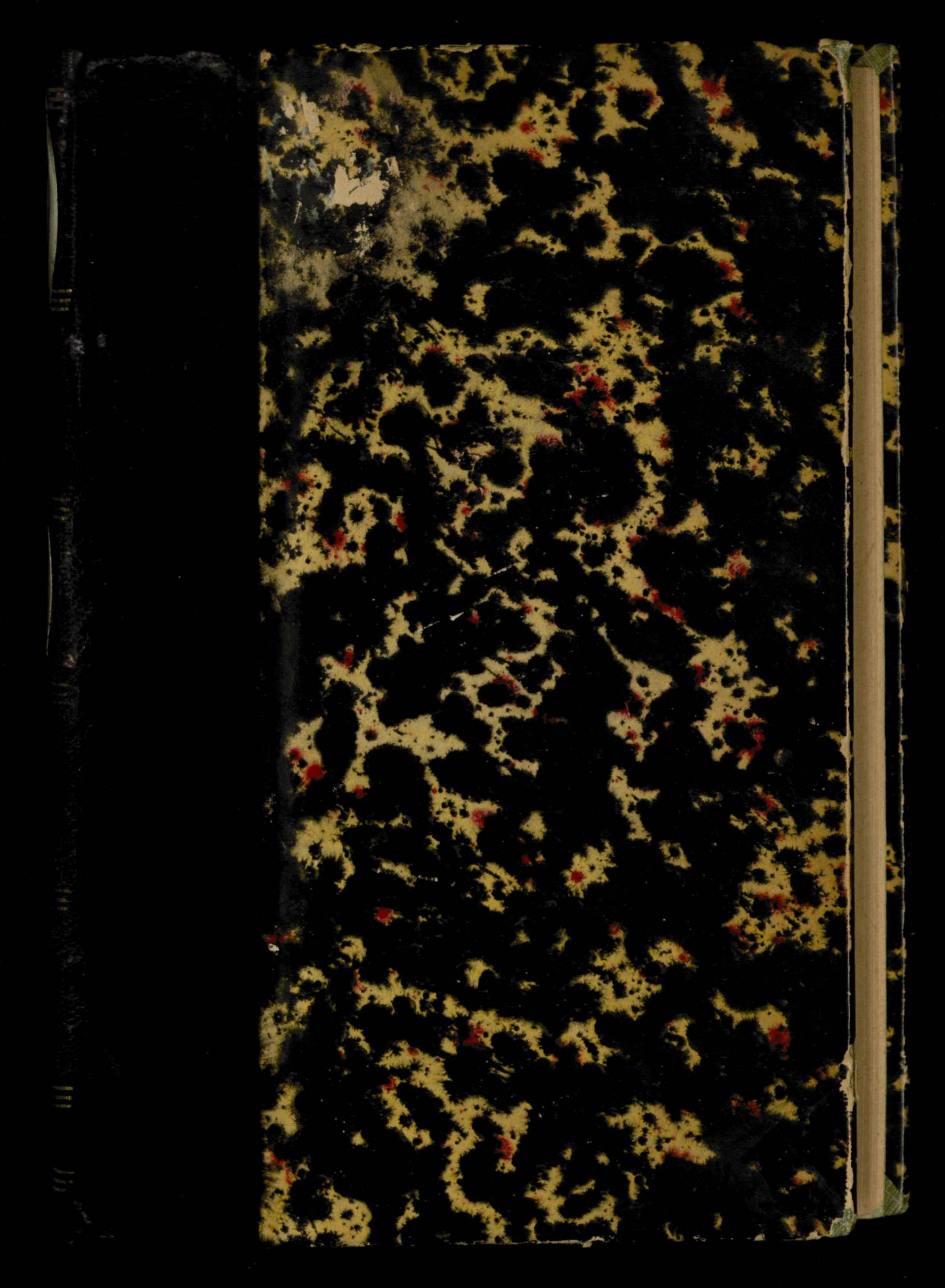


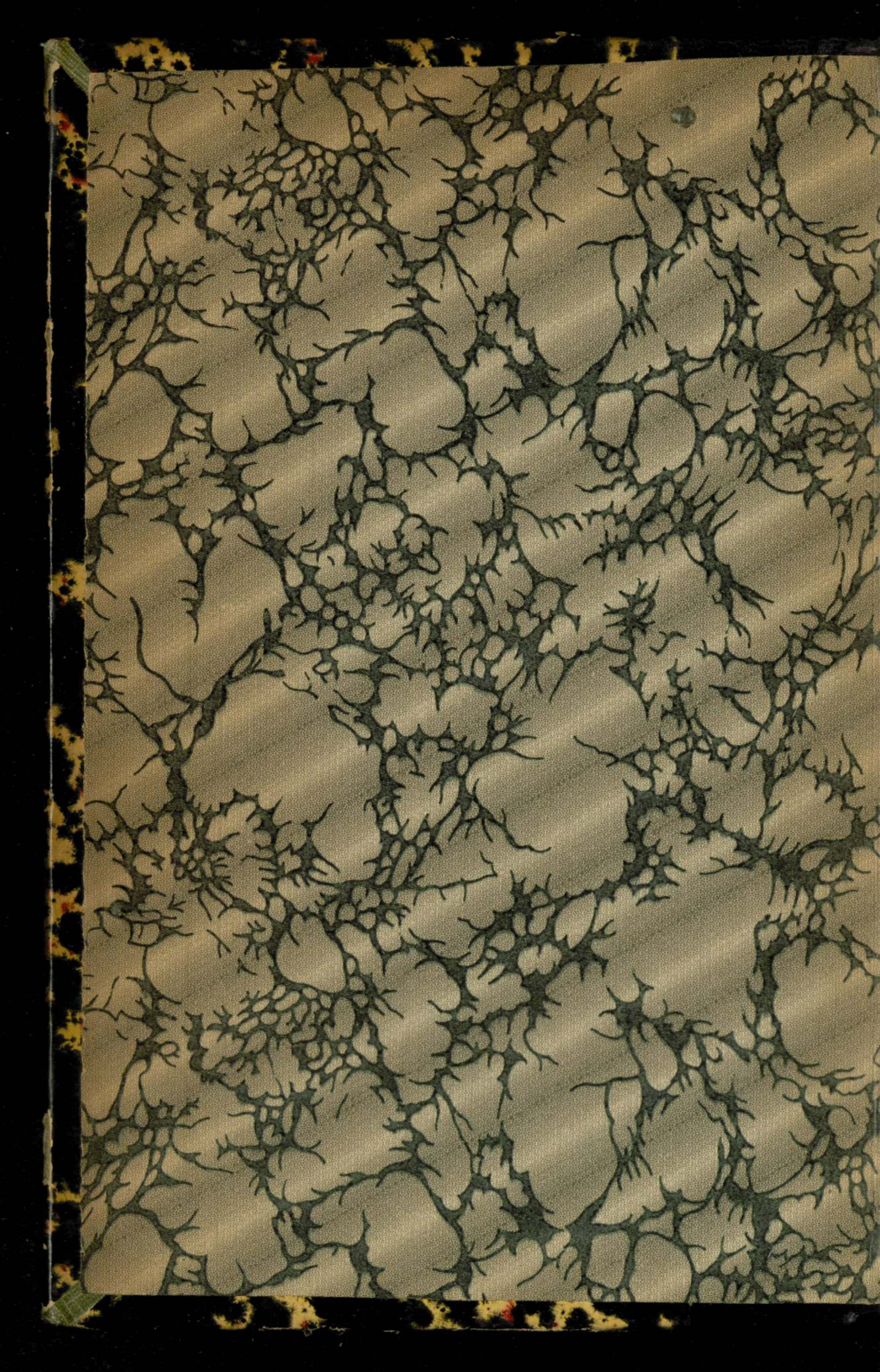
LES MAITRES

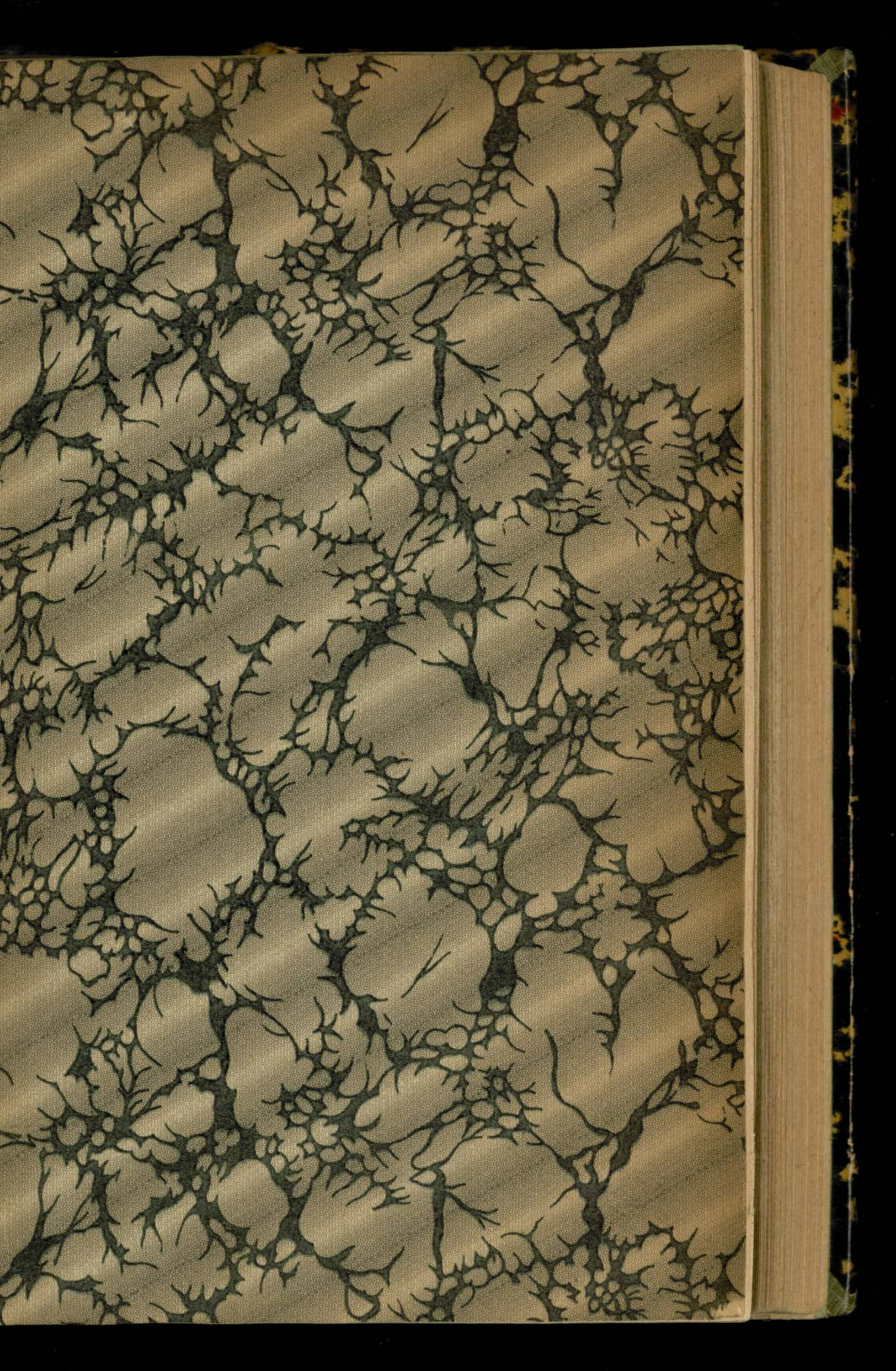
DE

LA MUSIQUE





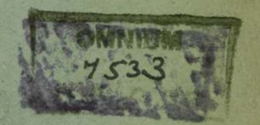




LES MAITRES DE LA MUSIQUE
Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

..dré Pirro

Schütz





LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

SCHÜTZ

DU MÊME AUTEUR

J.-S. Bach. 4e édit. 1 vol. in-8° de la collection *Les Maîtres de la Musique* (Paris, Félix Alcan).
L'orgue de Bach. 1 vol. in-8° (Paris, Fischbacher).
L'esthétique de J.-S. Bach. 1 vol. in-8° (Paris, Fischbacher).
Descartes et la musique. 1 vol. in-8° (Paris, Fischbacher).
Dietrich Buxtehude. 1 vol. in-8° (Paris, Fischbacher).

SCHÜTZ



LES MAITRES DE LA MUSIQUE

SCHÜTZ

PAR

ANDRÉ PIRRO



AVEC PORTRAIT HORS TEXTE
ET CITATIONS MUSICALES DANS LE TEXTE



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1913

SCHÜTZ

LA VIE

Il était « né pour la musique », et il fut près de trente ans à disputer contre son sort. Pour ses parents, il y avait de l'étrangeté à ce qu'un des leurs se fît musicien, car ils tenaient à la bourgeoisie, et avaient du bien. Son grand-père, Albrecht Schütz, possédait, à Weissenfels, une belle hôtellerie, et il était conseiller de la ville ; cela nous rappelle cet hôte du *Raisin*, de Mulhouse, que, dans ce temps-là, Montaigne admirait tant, quand il revenait « d'un palais très magnifique et tout doré, où il avoit présidé, pour servir ses hostes à table »[1]. Son fils, Christoph Schütz, père de Heinrich, administrait, à Köstritz sur l'Elster, une propriété de la famille. C'est là que Heinrich Schütz naquit, le 8 octobre 1585, « vers sept heures du soir »[2]. Köst-

1. *Journal de voyage*, éd. L. Lautrey, 1909, p. 75. Montaigne passa par Mulhouse en 1580.

2. Il fut baptisé le 9. Voyez l'étude de Ph. Spitta, *Heinrich*

ritz appartenait à la principauté de Reuss-Gera. La mère de Heinrich était la fille du bourgmestre de Gera, Piegert[1], qui pratiquait le droit. Pendant l'été de 1590[2], Albrecht Schütz mourut : Christoph vint à Weissenfels et prit possession, en 1591, de l'hôtellerie paternelle. Par allusion au nom des propriétaires, on y avait mis cette enseigne : *Zum Schützen* ; avant que les Schütz l'eussent acquise, c'était l'auberge de la *Cornemuse* (*Zur Sackpfeife*). Heinrich Schütz n'aurait sans doute pas admis que l'on distinguât, là-dedans, quelque présage de sa destinée. Car il savait très bien que « cornemuses et musettes sont de l'attirail des fous, et dépourvues de noblesse »[3]. Il aurait accepté plus volontiers de trouver, dans le nom de sa mère, les signes de

Schütz' Leben und Werke, dans ses *Musikgeschichtliche Aufsätze*, 1894, p. 4. Cette date est donnée dans le *Lebenslauf* joint au sermon funèbre que Martin Geier prononça aux obsèques de Schütz.

1. Geier le nomme Rodolphe Berger; Spitta, Joh. Berger; dans la biographie de Heinrich Albert, jointe par L.-H. Fischer à l'édition qu'il donne de ses œuvres (*Gedichte des Königsberger Dichterkreises*, etc., 1884, dans les *Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI und XVII Jahrhunderts*, 46-48), le grand-père de Schütz porte le nom de Bieger ; de même dans la notice de M. Kretzschmar qui précède les airs d'Albert, édités par M. E. Bernoulli (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re série, vol. 12, 1903). M. Arno Werner donne la forme Piegert (*Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig, 1911, p. 44).

2. A. Werner, ouvr. cité, p. 45.

3. Seb. Brant, *Das Narrenschiff*, éd. Bobertag, p. 138.

son avenir. Elle s'appelait Euphrosyne, comme l'une des Grâces : « Euphrosyne, écrit Pontus de Tyard, est la joie que nous cause la pure délectation de la voix musicale et harmonieuse[1]. » Schütz devait connaître cette interprétation, et il en avait peut-être tiré une raison de plus pour croire que, vraiment, « Dieu l'avait appelé, dès le sein de sa mère, à devenir un musicien »[2]. C'était, en effet, beaucoup moins par goût que par fatalité, qu'il avait été jeté dans la musique, et s'y était maintenu. Il avait trente ans, qu'il hésitait encore à s'y vouer tout entier, et, jusqu'à sa mort, il regretta de s'être donné. Ainsi, une partie de sa vie fut employée à solliciter, par devoir, le génie qui était en lui ; pendant le reste du temps, il fut soumis à l'inspiration qu'il avait éveillée à force de travail. Et tous ses efforts ne servirent qu'à le contraindre d'accomplir ce qu'il n'avait entrepris que malgré lui.

Son père aurait voulu le tourner vers l'étude : « Il donna une excellente éducation à ses enfants, afin de les former à la vertu, à la modé-

1. *Les discours philosophiques*, dans le *Solitaire premier;* c'est d'elle que dépend la beauté de la voix (éd. de 1587, fol. 15 *b*).

2. Il l'écrit dans le *Memorial* qu'il adresse en 1651 à l'électeur de Saxe. Publ. par La Mara, dans les *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, 1er vol., 1886, p. 80.

ration, aux bienséances, et de leur faire apprendre les sciences et les langues : et, pour cela, ils reçurent non seulement l'enseignement de leurs précepteurs, mais de savants d'une autorité reconnue[1]. » Il paraît que, plus encore que ses frères Valerius et Georg, Heinrich « montrait un esprit éveillé et une grande force d'intelligence ; de plus, il avait un don tout particulier pour chanter agréablement, sans accorder, toutefois, beaucoup d'importance à ce talent »[2]. L'organiste Heinrich Colander l'encouragea peut-être à ne pas laisser se perdre ces dispositions naissantes : il avait quelque parenté avec les Schütz, et, comme eux, était devenu conseiller de la ville[3]. Le *cantor* de Weissenfels, Georg Weber, était aussi un personnage fort considéré, riche, et bon musicien, assez pour se risquer à composer. Il était d'ailleurs fort appliqué à sa tâche ; en 1579, il prit la peine d'écrire sur parchemin tous les *Introitus* de l'année ; en 1588, il publia 52 can-

1. *Leichensermone auf Musiker des 17. Jahrhunderts*, communiqués par Beyer, dans les *Monatshefte* d'Eitner, VII, 1875, p. 172. En 1594, on signale, dans les registres de Weissenfels, la mort d'un précepteur ou intendant (*Hofmeister*) au service de Chr. Schütz (A. Werner, ouvr. cité, p. 45).

2. D'après le *Leichensermon*, communiqué par Beyer, p. 172.

3. A. Werner, ouvr. cité, p. 31. Colander devint bourgmestre de la ville. Christoph Schütz aussi.

tiques luthériens, à 8 voix divisées en deux chœurs ; il avait encore produit d'autres œuvres pour le service de l'Église, et ses travaux consciencieux étaient estimés. Il eut pour successeur, sans doute en 1596, un certain Peter Frommhold, qui était de Weissenfels[1].

Les élèves de l'école latine devaient chanter au service religieux : presque chaque jour, le *cantor* exerçait à la musique figurée, de midi à une heure, les choristes des trois classes supérieures ; le mercredi, on étudiait le plain-chant et les cantiques. En outre, on apprenait les définitions, et les principes ; depuis 1580, le *Compendiolum musicae* de Heinrich Faber était recommandé, dans le règlement des études, rédigé pour la Saxe Électorale[2]. Schütz apprit peut-être le rudiment dans ce petit livre où l'on offrait aux enfants les préceptes de la « science de bien chanter »[3], et il dut recevoir les leçons du *cantor*, avec les autres écoliers de Weissenfels.

Deux compositions d'Antonius Scandellus, écrites pour la Passion et pour la Résurrection, sont tout ce qui reste de la bibliothèque de l'église de la ville ; mais on est porté à croire

1. A Werner, ouvr. cité, p. 15 et pp. 22-23.

2. *Ibid.*, p. 11.

3. *M. Henrici Fabri Compendiolum musicae*, dédié aux fils de Medler (1548). La musique y est définie ainsi, *bene canendi scientia* (Bibl. nat., éd. de 1596, *Réserve*, V 2474).

qu'elle était assez bien pouvue de musique. Les musiciens de ce temps-là envoyaient volontiers leurs œuvres aux conseillers des villes de quelque importance, et l'on ne manquait pas de leur payer leur hommage. Ainsi, en 1595-1596, le *cantor* de Pforta, Florian Stuneck, reçut de l'argent des conseillers de Weissenfels, apparemment en récompense de quelque travail de musique, et, la même année, le chanteur de la cour de Dresde, Joh. Stuneck, leur offrit la copie d'une messe de Phil. de Monte[1].

Chargé de diriger le chant à l'église, le *cantor* de Weissenfels devait aussi collaborer à la représentation des pièces de théâtre que l'on jouait dans la ville, et le *rector* de l'école avait la haute main sur ces spectacles. Les bourgeois et les fonctionnaires du plus haut rang y paraissaient volontiers, comme acteurs ; au contraire, ils estimaient que chanter avec le chœur de la ville était indigne d'eux, et ils cessèrent de se joindre aux choristes.

* * *

Élève du *cantor*, ou de quelque autre maître, Heinrich Schütz avait fini par acquérir une fort

1. A. Werner, ouvr. cité, p. 15.

jolie voix. En 1598, Maurice, landgrave de Hesse-Cassel, passant par Weissenfels, prit quartier dans l'hôtellerie des Schütz[1] : le jeune garçon chanta devant le prince, qui fut charmé de l'entendre. Maurice était un juge excellent. Bon chanteur lui-même[2], habile à jouer des instruments, et compositeur, il était, parmi les princes allemands, l'arbitre des musiciens. Le duc Heinrich Julius de Brunswick l'avait prié, en 1594, d'examiner un luthiste, et de le comparer avec un autre[3]. La même année, il prit à son service le luthiste Benedicto Ruminetto. Un an plus tôt, il avait fait acheter, à Cologne, un luth d'ivoire, à Francfort, des compositions italiennes nouvelles. Il était en correspondance avec les Fugger, d'Augsbourg, et les Turisani de Nuremberg, pour qu'on lui envoyât des musiciens étrangers, et des instruments neufs d'Italie. Paris Bergamino qui lui avait procuré un enfant dont la voix était bien formée, reçut le portrait du prince en témoignage de reconnaissance. Quand le roi

1. *Leichensermon*, p. 172. Voy., dans l'ouvrage de M. Werner, une photographie de cette hôtellerie qui subsiste encore.

2. Il avait la voix fort étendue : voyez l'éloge de son chant par J. Combach, cité dans la *Neuere Geschichte von Hessen*, de Ch. von Rommel, 2e vol. Cassel, 1837, p. 404.

3. Rommel, ouvr. cité, p. 403. Il s'agit de J. Dowland et G. Howett. Voyez l'ouvr. de M. E. Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, 1902, p. 48.

de Danemark était venu le visiter, il avait appelé des artistes réputés : ainsi, Friedrich Lange de Nuremberg avait été invité[1]. John Dowland, le compositeur anglais, et Alessandro Orologio s'étaient rencontrés à sa cour : d'Orologio, il reçut la dédicace d'un livre de madrigaux (1595), et il écrivit une pavane *in honorem J. Dowlandi, Anglorum Orphei*[2]. En 1596, Hans Leo Hassler lui fit hommage de ses *Madrigali* à 5, 6, 7 et 8 voix[3]. L'année suivante, J.-B. Bezard, passant par la Hesse, offrit d'y séjourner, pour enseigner l'art du luth (1597)[4]. Dans les comptes de ses dépenses personnelles pour 1597-1598, paraît sa libéralité pour tout ce qui tient à la musique : aumônes aux musiciens pauvres, présents aux écoliers qui se font entendre devant sa porte, gratifications à des chanteurs, à des luthistes, frais de port pour la *grosse Geige*, dons à Thomas Hundskopf, pour la *Gemma musicalis*[5], et à un *cantor* qui a dédié des *cantiones* « à sa Grâce ». Et toutes ces largesses ne sont que peu de chose en comparaison de ce que lui coûtent les musiciens de sa chapelle, l'entretien et la construc-

1. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 406.

2. W. Nagel, *Geschichte der Musik in England*, II, 1897, pp. 178 et 179.

3. Bibl. du Conservatoire, *Réserve*.

4. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 404.

5. *Ibid.*, p. 446.

tion des orgues [1]; mais il ne saurait épargner, dès qu'il s'agit de ce qu'il appelle « le doux chant, » et « la divine musique [2] »

Dès qu'il eut entendu le petit Schütz, Maurice de Hesse aurait voulu l'enrôler parmi ses chanteurs. Pour obtenir de ses parents qu'ils y consentissent, il leur proposa de faire élever Heinrich dans la pratique « de tous les bons arts et des louables vertus ». Tout d'abord, il leur parut imprudent de laisser aller à l'aventure un enfant aussi jeune, et ils ne cédèrent pas au désir du landgrave avant qu'il eût renouvelé sa demande par écrit; ils voyaient bien, d'ailleurs, que leur fils était impatient d'étudier dans le grand livre du monde, et de s'éprouver soi-même. Le 20 août 1599, Christoph Schütz remit Heinrich aux maîtres entretenus par le prince, à Cassel [3].

Le landgrave faisait alors instruire les enfants de ses officiers, les fils des familles nobles du pays, et ses jeunes choristes, dans une école où il tenait en personne le rôle d'inspecteur,

1. *Ibid.*, p. 407. Voy. le *Syntagma musicum* de Mich. Praetorius, t. II, *De Organographia*, 1619, p. 183. En 1597, Maurice avait prié les Fugger d'Augsbourg, de lui envoyer un facteur célèbre, sans doute Georg Weissland (Rommel, p. 406).

2. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 404.

3. Sermon funèbre, p. 173.

présidant à quatre examens annuels, en logique, en grammaire, en rhétorique et en dialectique [1]. Quelques semaines après l'arrivée de Schütz, cette école devait être solennellement érigée en collège [2]. Ce fut le *Collegium Mauritianum*. Le *rector*, Nicolas Krug, y enseignait les mathématiques et la logique. Trois autres maîtres y siégeaient auprès de lui [3]. Le prince devait les surveiller de près : avant que le collège fût fondé, il recommandait à l'un des professeurs qu'il y admit, Joh. Lagonychus (Hasenklau), de fuir cette *morositas* qui rend inhumain à l'égard des enfants, et de se préserver de l'ivrognerie [4] : il traitait du reste cet homme de savoir avec déférence ; c'est à lui qu'il dédia, en 1600, une thèse sur la composition musicale, où il entreprend de démontrer pourquoi certain mouvement de contrepoint, incorrect dans la composition à quatre voix, est correct si l'on écrit à huit [5]. Par de telles dissertations, et il en faisait sur tous les sujets, il entretenait sa réputation de savant; il gagne ainsi d'être appelé *Moritz*

1. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 435.
2. *Ibid.*, p. 435.
3. *Ibid.*, p. 489, et p. 435.
4. *Ibid.*, p. 490 (1598).
5. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 408, et Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, I, pp. 348 et 350.

der Gelehrte. Il n'est point de difficulté de métier, qui, sous sa direction, ne soit considérée comme un problème, et traitée par raison. Les parents de Schütz, qui ne l'avaient accordé à l'art, que par amour de la science, devaient se réjouir de voir que la musique était enseignée à leur fils, comme une partie des mathématiques. De plus, on lui apprenait les langues anciennes, et les langues modernes. Georg Cruciger était maître de latin et de grec ; un certain le Doux, né auprès de Genève, était maître de français[1]. Les élèves de l'école de la cour témoignaient en public de l'excellence des leçons qu'ils avaient reçues. En 1602, ils jouèrent une comédie écrite en latin, en allemand, en grec, en italien, en français, et en esclavon[2] : ce fut sans doute par eux aussi que fut représentée en 1604 la pièce française de le Doux, *Tobie*[3]. Dans le même temps, Maurice avait une troupe d'acteurs anglais : dès 1594, ils avaient séjourné à Cassel ; en 1596,

1. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 475 et p. 477. Il y avait des chœurs et de la musique instrumentale dans les pièces que le landgrave faisait jouer. Voyez la préface de l'*Esther* de Hermann Fabronius (1600) et l'étude citée de M. Zulauf, p. 92 et p. 93.

2. Voyez l'art. d'Alb. Duncker, *Landgraf Moritz von Hessen und die englischen Komödianten* (*Deutsche Rundschau*, XLVIII, 1886, p. 262).

3. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 477. En 1605, Maurice eut un théâtre, construit à l'antique (C. von Rommel, p. 399, Duncker, p. 268).

quand la reine Élisabeth fut marraine de la fille du landgrave, le comte Lincoln, qui la représentait, était accompagné des comédiens Robert Browne et John Webster. Depuis 1592, ces artistes anglais parcouraient l'Allemagne : comme leurs devanciers de 1586, qui étaient venus par le Danemark, ils entremêlaient leurs spectacles de musique et de voltige, voyageant pour « exercer leurs qualitez en faict de musique, agilitez et jœuz de commedies, tragedies et histoires »[1]. C'étaient sans doute les pièces de Marlowe, peut-être de Kyd et de Robert Greene qu'ils représentaient. Leur musique était fameuse. Quand Richard Machin[2] s'annonce, avec ses confrères au magistrat de Strasbourg, en mai 1605, il a bien soin de dire qu'ils ont servi Maurice pendant quatre ans, et que cette longue faveur a été due, pour beaucoup, à leur musique, « telle qu'il faudra longtemps pour trouver la pareille ». Les musiciens étaient nombreux dans ces compagnies ambulantes. On avait admiré, à Münster, la richesse de l'orchestre que l'on entendit au spectacle donné par les Anglais, en

1. C. H. Diesch, *Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts*, 1905, p. 33.

2. Une pavane de Machin est dans le livre de luth de Joannes Thysius ; voy. l'art. de Land (*Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, II. 1887, p. 309).

1601. Il y avait des luths, des cithares, des violes et des flûtes, et d'autres instruments encore[1] : il semble que, dans cette diversité, s'annonce déjà ce que Michael Praetorius décrira sous le nom de « *Consort* anglais », agréable symphonie où sont associés « le clavecin, la lyre, la harpe double, les luths, théorbes, pandores, cithares, le *penorcon*, la viole de gambe, le dessus de viole, la flûte, et un trombone doux ou le *Racket*[2] ». C'est une harmonie bigarrée que nous retrouverons dans certaines œuvres de Schütz : les musiciens anglais du landgrave lui en avaient peut-être, les premiers, donné le goût[3].

D'autre part, les maîtres de la chapelle du landgrave formaient leurs élèves à la pratique d'une musique plus sobre, vigoureuse cependant, et retentissante. Valentin Geuck avait laissé une collection de motets à 5, 6 et 8 voix, qui fut publiée après sa mort[4]. Georg Otto, son succes-

1. *Ibid.*, p. 38.

2. *Syntagma musicum*, t. III, pp. 5, 117, 168. Cf. t. II, p. 54 et tableau XVII.

3. Au sujet des comédiens anglais de Maurice, voyez encore *Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien*, de Johannes Bolte (1893), et l'étude d'E. Herz, *Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland*, 1903.

4. En 1593, il avait fait un épithalame en latin pour Maurice (C. von Rommel, p. 481) ; il était déjà mort en 1603 (Eitner, *Quellen-Lexicon*, IV, p. 220).

seur, aimait aussi les chœurs fortement construits [1]. D'ailleurs, Maurice avait de la prédilection pour les accords pleins, dans les motets d'église. Il avait écrit, dès 1603, un *Hosianna filio David*, à huit voix, monotone, mais puissant [2]. Quant au suppléant du maître de chapelle, Andreas Ostermeyer, il devait suivre, docilement, les exemples du landgrave et de Georg Otto [3]. Parmi les chanteurs, il y avait deux Français, que le landgrave avait ramenés de Paris en 1602 : l'un d'eux, Eustachius, enfant de chœur, mourut après quelques années [4].

Si l'un des jeunes choristes de Maurice de Cassel témoignait de quelque talent pour la composition, le prince lui accordait assez d'argent pour qu'il allât étudier auprès des maîtres les plus renommés. Il agissait de même pour ceux

1. Je renvoie, pour la bibliographie de ses œuvres, au *Quellen-Lexicon* d'Eitner, 7e vol. Otto était sans doute ami des parents de Schütz (voy. l'ouvr. cité de M. A. Werner, p. 13).

2. Ce motet se trouve dans le *Florilegium Portense* de Bodenschatz (n° 87).

3. On lui doit une copie des motets d'Otto.

4. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 405. Les chanteurs français étaient alors recherchés. En 1597, l'ambassadeur de Venise à la cour de France avait engagé un soprano, Jean Grisard, et une basse, Pierre Peren (Perrin ?) pour la chapelle ducale (P. Molmenti, *La Storia di Venezia nella vita privata*, II, 1906, p. 347). L'empereur Rodolphe écrivait, en 1590, à son ambassadeur en France, au sujet de Lambert de Beaulieu qui chantait la basse et s'accompagnait avec le luth. G. J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen*, etc., 1815 (art. Beaulieu).

qui avaient du talent pour les lettres. En 1605, Christoph Cornet et Christoph Kegel partirent pour l'Italie, aux frais du landgrave : l'un devint, par la suite, le successeur de Georg Otto, et l'autre fut précepteur des enfants du prince [1].

Beaucoup de condisciples de Schütz étaient de la noblesse : même dans le chœur, on n'admettait point d'enfants de condition basse [2]. Élevé parmi les gens de qualité, rompu aux mêmes exercices qu'eux, Heinrich garde toujours, observe Philipp Spitta, l'aspect d'un « cavalier » [3]. Ardent et persévérant, il posséda bientôt le latin, le grec et les sciences, et son succès fut tel que ses maîtres, qui l'estimaient beaucoup, l'engagèrent à rester fidèle à l'étude, et à ne vivre que pour s'y consacrer. Il se tourna vers le droit et, en 1607, avec l'autorisation du landgrave, il se fit inscrire à l'Université de Marbourg, en même temps que son frère Georg et son cousin Heinrich. La musique était laissée de côté, comme s'il y avait renoncé. Il ne son-

1. C. von Rommel, ouvr. cité, pp. 453 et 487.

2. Un *symphoniacus* fut congédié parce que son père était *Schweine-Schneider* (C. von Rommel, p. 405).

3. *Musikgeschichtliche Aufsätze*, p. 7. On se gardait bien, d'autre part, de laisser croire aux écoliers nobles de Cassel qu'il leur suffisait d'être bien nés pour qu'on les honorât ; ils avaient à disserter sur des sujets tels que celui-ci : « Il serait à souhaiter que l'on s'abstînt de tirer le chapeau à un noble, s'il n'a obtenu quelque grade à l'Université, ou s'il n'a aidé à combattre l'ennemi de la patrie. » (C. von Rommel, p. 453).

geait plus qu'à retenir les *Institutes*, et à les commenter, à interpréter les *Quaestiones* de Phil. Heinrich Hœnonius, et à se familiariser avec les œuvres d'autres bons auteurs[1]. Bientôt, il montra, dans une *Disputatio de Legatis*, qu'il avait fort bien employé son temps. Ses parents étaient dans la joie, car ils n'auraient jamais voulu, il nous l'assure lui-même, qu'il fît profession de musique. Mais, par un signe exprès de la volonté de Dieu, écrit-il encore, il advint que Maurice se rendit à Marbourg, pour visiter ses étudiants. Il avait sans doute reconnu, dans les années précédentes, que Schütz était particulièrement doué pour la musique ; lorsque son ancien choriste parut devant lui, il lui exprima son étonnement de le trouver uniquement attentif à l'étude du droit, et enlevé pour toujours à la musique : il avait tort de ne pas se servir des dons qu'il avait reçus, et de ne pas profiter des circonstances. En Italie, vivait encore un maître célèbre, Giovanni Gabrieli, mais il était bien vieux : au lieu de passer son temps à l'université, Schütz serait plus sage de recueillir les dernières leçons d'un tel compositeur, avant qu'il disparût. S'il voulait aller à Venise, et travailler avec lui, le

1. Sermon funèbre, d'après l'art. de Beyer, p. 173. Les ouvrages de P. H. von Hoen (Hoenonius) étaient encore tout nouveaux.

landgrave était prêt à lui concéder un *stipendium* de 200 thalers par an. Schütz hésita : il craignait d'être lié, sans recours, à la musique ; en même temps, il aurait bien voulu voyager, il était « curieux de voir le monde. » Pour sauvegarder l'avenir, il pria Maurice de lui permettre de reprendre ses études à l'université, si le métier de musicien lui déplaisait. Le landgrave lui laissa toute liberté, et il partit pour Venise, la même année (1609), contre le gré de ses parents.

* * *

Venise était déjà une des capitales de la musique, la patrie d'une musique somptueuse et diverse, qui étonnait l'auditeur et le captivait. Quand Taine parle des peintres de Venise, il admire la « riche harmonie » de leurs tableaux, harmonie « qui sort des couleurs ménagées, opposées, composées, comme un concert sort des instruments, et qui emplit l'œil comme le concert emplit l'oreille[1] ». La comparaison eût été encore plus juste, si Taine avait ajouté un seul mot. Car nul concert ne « remplit mieux l'oreille » que le concert de la musique véni-

1. *Voyage en Italie*, II, 1866, p. 477.

tienne, tel qu'il se joue, après le beau temps de la peinture. Ce que les voyageurs aperçoivent avant tout, dans la musique de Venise, c'est la magnificence de la sonorité. Le jeudi 8 novembre 1607, Jean-Baptiste du Val entend les vêpres à l'église du Saint-Sauveur avant la fête de saint Théodore. Il énumère avec complaisance les forces de l'orchestre, car cela est nouveau pour lui : « Il s'y fit vn concert des meilleurs musiciens qu'ils eussent, tant de voix que d'instruments, principalement de six petits jeux d'orgues, oultre celuy de l'église qui est fort bon, et des trombones ou sacqueboutes, haultbois, violles, viollons, luths, cornets a bouquins, fleustes douces et flageollets. » Cette diversité le séduit, mais ce qui l'étonne le plus, c'est la masse de l'harmonie : « Leurs accords et musique est fort remplie et ils chantent bien selon leur mode que l'on ne gouste pas du premier abord pour n'y prendre pas beaucoup de plaisir, et la trouue différente de nostre usage[1] ». Après avoir assisté à l'office de Noël à Saint-Marc, il note encore cette impression de plénitude que lui laisse la musique vénitienne : la musique se fit à doubles orgues et divers instruments, « parti-

1. *Les remarques triennales de Jean-Baptiste du Val, aduocat en parlement a Paris, et secrétaire de la royne, pendant l'ambassade de Messire Jean Bochard, sieur de Champigny.* Bibl. nat. ms. fr. 13977, fol. 45 *b*.

culièrement de trombones, cornets a bouquin et dessus de viollons, auec les voix meslées parmy, et cela tout ensemble remplit fort l'église et a vne grande harmonie [1] ». Un peu plus tard, quand il en a pris l'habitude, du Val juge que cette musique, dont l'opulence lui paraissait au début un peu lourde, est, en somme, excellente. En sortant des complies chez les *frari*, il approuve sans réserve leur musique de voix et d'instruments « fort bien concertés », il mentionne leurs « deux jeux d'orgues portatifs », les trombones, les luths, théorbes, cornets à bouquin et basses de violon qui formèrent la symphonie, et il ajoute : « Qui est acoustumé a leur musique, la trouue fort bonne et *bien remplie*, et entre autres il y eut vn joueur de flageollet qui fit merueilles » (avril 1609) [2]. Thomas Coryate, qui visite la ville en 1608, estime que cette musique, où se confondent tant de sons différents, est incomparable. Il accumule les épithètes, quand il la décrit : elle est « si bonne, si délectable, si rare, si admirable, si superexcellente », qu'elle met dans le ravissement et la stupéfaction les étrangers qui n'ont jamais entendu la pareille. Il se sent transporté au troisième ciel,

1. *Ibid.*, fol. 70 *b*.
2. *Ibid.*, fol. 274 *b*.

comme saint Paul, quand il écoute, à la fête de Saint-Roch, les seize ou vingt chanteurs, seize instrumentistes, dix sacqueboutes, quatre cornets, et deux violes de gambe d'une extraordinaire grandeur : ils jouent tantôt à dix parties, six trombones et quatre cornets, tantôt à deux, un cornet et un dessus de viole. Parmi ces dessus de viole, il y en avait trois que Coryate estime plus habiles que tous ceux qu'il a rencontrés jusque-là. Les joueurs de dessus de viole chantaient et jouaient en même temps, et, parfois, deux théorbes, seuls, accompagnaient le chant; musique admirablement douce, dont le murmure n'arrivait qu'à ceux qui étaient tout auprès. Coryate jouit de l'harmonie des sept orgues qui étaient dans la salle, et de la voix merveilleuse de trois ou quatre chanteurs ; l'on en trouverait peu, ou point, dans toute la chrétienté, pour les surpasser. L'un d'eux est, selon Coryate, le meilleur chanteur de l'univers ; sa voix est surnaturelle, d'une douceur inconcevable, il sait charmer les auditeurs, et les plonger dans la stupeur[1].

Lorsque Schütz s'installe à Venise, le peuple des musiciens est en émoi. Le maître de chapelle de Saint-Marc, Giovanni Croce, était mort

1. *Coryat's Crudities*, éd. de 1905 (Glasgow), p. 390.

au printemps. Du Val avait été présent aux obsèques : il vit le mort « dans la capelle du baptistaire, habillé en prestre, tenant vn calice de bois doré entre ses mains, et a descouuert dans la bière qui estoit releuée sur vn fort haut eschaffaut tapissé d'vn tapis de Turquie, et la dite bière parée d'vn linceuil passementé de grande dentelle »[1]. Giulio Cesare Martinengo, qui avait le désir de succéder à ce maître profond et tendre[2], dut faire ses preuves. Le jour de l'Assomption, il subit une sorte d'examen public, à Saint-Marc : on l'avait chargé de tout ordonner pour la fête : « La musique fut fort bonne, conduitte par le seigneur Jules Cesar Martinengue, Maistre de chapelle à Vdine, qui briguoit la place de Maistre de chapelle de Saint-Marc, encore qu'il y eust la moictié moins de reuenu », écrit du Val[3].

Martinengo n'avait pas eu de concurrent. Les musiciens considéraient peut-être qu'il était peu avantageux de servir, à Saint-Marc, auprès d'un maître aussi renommé que Giovanni Gabrieli,

1. *Les remarques triennales*, fol. 283 *b* (18 mai 1609).

2. Voyez les œuvres de Croce, publiées par Carolus Proske, dans sa *Musica divina, Annus I*, 2e vol. (1855), et 4e vol. (1864). Ces motets sont extrêmement simples, et fort émouvants; en particulier *In monte oliveti*, *Tristis est anima mea*, et *Tenebrae factae sunt* (4e vol., p. 105, p. 107, p. 128).

3. *Les remarques triennales*, fol. 303 *b*.

organiste de l'église. Il fallait se résigner à vivre dans l'ombre, à côté de lui, car il était doublement illustre, à cause de son mérite propre, et à cause de la grande réputation de son oncle, Andrea Gabrieli. Depuis un demi-siècle, les Vénitiens s'étaient accoutumés à reconnaître, dans la musique des Gabrieli, l'art magnifique de leurs peintres. Ambros dit excellemment que l'on aperçoit dans les œuvres d'Andrea Gabrieli « la splendeur, la richesse, le coloris éclatant, cette foule innombrable de figures qui se meuvent dans la lumière céleste, que nous voyons dans les puissants tableaux d'autel des peintres vénitiens du même temps [1] ». Dans les comparaisons musicales qu'il imagine pour nous mieux décrire le *Crucifiement* du Tintoret, Taine désigne, par divination, les qualités mêmes d'Andrea Gabrieli ; c'est dans ses motets que l'on trouve une « harmonie grandiose qui soutient un chant perçant et plein », et, quand il groupe les voix, les ordonne par symétrie, il distribue sa composition, comme le peintre sa représentation : pour Taine, une des parties du *Crucifiement* se déploie « comme un chœur qui correspond à un autre chœur [2]. »

1. *Geschichte der Musik*, 3e vol., 3e éd. revue par Otto Kade, 1893, p. 540.

2. *Voyage en Italie*, II, p. 474.

Schütz aime la fermeté du vieux maître, la densité de son harmonie. Il a transcrit pour les voix et les instruments son *concerto* à 7 voix, *Angelus ad pastores ait*, auquel des paroles allemandes sont adaptées [1]. Dans cette musique les accords frappent, tour à tour ; ils sont éclatants et distincts ; on dirait un carillon de grosses cloches, dont les résonnances ne s'emmêleraient point. Au lieu de tracer des lignes séparées qui s'étirent, se poursuivent, se nouent. se dénouent et se renouent, Andrea Gabrieli jette, dans le discours musical, des figures complètes formées à l'avance. A la polyphonie fuyante, qui semble se tramer d'elle-même, dès que la première réplique a reçu le mouvement, il substitue, ainsi, le jeu des voix coalisées, et il l'entretient et le modifie à sa fantaisie. Souvent, dans ses compositions, les notes graves retentissent avec une lourde majesté, et dirigent tout ; pour lui, comme pour Zarlino, c'est sur la basse que les diverses parties s'appuient, elle en est le soutien, de même que la terre est « le fondement des autres éléments [2] ». Même

1. N° 27 des *Musicalia ad Chorum sacrum* (1648), p. 171 du 8e vol. de l'édition moderne (*Sämmtliche Werke*, publ. par Ph. Spitta). Le motet d'Andrea Gabrieli est donné par Spitta, en appendice. Il est tiré des *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli*, qui parurent à Venise en 1587.

2. *Istitutioni harmoniche*, III, 58. Cf. *Descartes et la musique*, p. 67.

dans les motets où il emploie, avec le plus de continuité, le style intrigué, il réserve pour les invocations, ou bien pour les paroles les plus importantes, ces enchaînements d'accords simples et robustes où il se complaît. C'est alors que, vraiment, il se montre unique pour exprimer « la force des mots et de la pensée », comme le dit son neveu, Giovanni Gabrieli[1].

Cette remarque de Giovanni Gabrieli suffirait pour que nous sachions qu'il fut, comme Andrea, un musicien émouvant. Il ne songe qu'à saisir et à captiver l'auditeur. En quelques lignes, M. Hugo Leichtentritt nous présente en perfection les caractères de sa musique : « Plus de canons stricts, point de *cantus firmus* traité jusqu'au bout, point de *tenor* varié, ni de parties obstinées. La cohésion logique de l'ensemble n'est due qu'à l'imitation, plus ou moins libre, des motifs essentiels. Par contre, le coloris musical, moyen d'expression, prend ici une valeur qu'il n'a jamais eue. Par des trouvailles de génie, Gabrieli sait mettre tout au service de la sonorité. Par l'usage des modes le plus ingénieux, par l'harmonie chromatique la plus attachante, par la marche et par le groupement des voix, par la subtile disposition des

1. Cité par Ambros, *Gesch. der Musik*, III, p. 541.

registres et l'habile mélange des ordres différents, il en arrive à donner à sa musique un coloris plein, une tendresse, une force, un éclat, une sorte de clair-obscur que l'on n'avait jamais obtenus jusque-là[1]. » Les témoignages de sa sensibilité particulière abondent, et nous reconnaîtrons, bien souvent, les tournures que Schütz lui a empruntées.

Quand Heinrich Schütz est envoyé vers lui, Giovanni Gabrieli a, par-dessus tout, la renommée d'enseigner mieux que personne. Andrea Gabrieli était déjà considéré comme un professeur de composition incomparable. On venait de loin pour étudier avec lui ; Hans Leo Hassler, de Nuremberg, avait été son disciple en 1584, et il est vraisemblable que le Hollandais Jan Pieterszn Sweelinck n'avait pas été sans mettre à profit ses leçons ou ses exemples, quand il apprenait la composition de Gioseffo Zarlino, à Venise[2]. Giovanni avait hérité de cette gloire, qui s'étendait dans les pays étrangers. Il avait passé quelques années en Allemagne, avait peut-être connu Hassler avant même qu'il se rendît à Venise ; son amitié avec G. Gruber et Jacob

1. *Geschichte der Motette*, 1908, p. 221.

2. *Geschichte der Klaviermusik*, de M. Max Seiffert, 1899, p. 75.

Fugger[1] remontait, sans doute, à ce temps-là. Peu à peu les musiciens allemands s'habituèrent à le considérer comme le premier dans son art. Sa réputation alla jusqu'au Danemark. En 1599, le roi Christian IV lui confia plusieurs élèves ; sur son ordre, au printemps de cette année, partirent pour Venise les chanteurs Andreas Aagesen et Wilhelm Egbertsen, ainsi que l'organiste Melchior Borchgrevinck et ses deux apprentis, Hans Nielsen et Mogens Pedersön. Ils y restèrent un an, et, dès l'année suivante, Hans Nielsen y conduisit deux autres musiciens, Hans Brockrhode et Niels Mortensen Kolding. Leur séjour fut de deux ans, et, peu de temps après leur retour, le roi dépêcha de nouveau Mogens Pedersön vers Giovanni Gabrieli. Par une lettre datée du 3 avril 1605, le roi demandait au maître vénitien de presser Pedersön, afin qu'il pût, au plus tôt, servir à la cour avec honneur[2]. Pendant que Pedersön était à Venise, parut, chez un éditeur bien connu de cette ville, Angelo Gardano, le premier livre de madrigaux à cinq voix de son émule, Hans Nielsen. La

1. *Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal* 1318 *al* 1797, par Francesco Caffi, I, Venise, 1854, p. 175 et 177.

2. Je prends ces renseignements dans l'ouvrage de M. Angul Hammerich, *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, Copenhague, 1892, pp. 34, 35 et 188.

dédicace au roi est datée de Venise, le 1er avril 1606 ; Nielsen, qui a jugé bon de prendre le nom de Giovanni Fonteijo, écrit son épître en italien. Il espère que, par son œuvre, on verra qu'il ne s'est pas soumis en vain à « la discipline du très excellent *Signor* Giovanni Gabrieli, organiste de la Sérénissime République, et homme de telle valeur que chacun le sait[1] ». A son tour, Mogens Pedersön publie des *Madrigali à cinqve voci*, les dédie aussi au roi, le 1er avril 1608, de Venise, et loue son maître Gabrieli, « vraie lumière de la musique[2] ». En 1609, enfin, un autre élève de Gabrieli, Joh. Grabbe, l'organiste du comte de Lippe, fait paraître, à Venise un livre de madrigaux à cinq voix[3].

Cette préférence des musiciens allemands et danois pour Venise, causée d'abord par le désir de recevoir la doctrine de Gabrieli, vient aussi, probablement, de ce que les Vénitiens sont, envers les protestants, d'une tolérance parfaite.

1. *Di Giovanni Fonteiio Danese... Il primo libro de Madrigali a cinque Voci*, Venise (Gardano), 1606 (Bibl. nat. *Rés.* Vm7 590). En 1604, Orazio Vecchi avait dédié à Christian IV ses *Veglie di Sienna.*

2. *Di Magno Petreo Dano, Madrigali a cinqve voci, libro primo*. Voyez l'art. de M. S. A. E. Hagen, *Bemaerkninger og Tilföjelser til Dr. Angul Hammerichs Skrift, Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, dans le *Historisk Tidsskrift*, 6e série, IV, Copenhague, 1893, p. 425.

3. Cité par Spitta, dans la préf. du 9e vol. des œuvres complètes de Schütz.

Le peuple a bien quelques préventions contre les hérétiques, et met les luthériens au même rang que les Turcs, mais les patriciens, surtout pendant que le pape tient la république sous la peine de l'interdit (1605-1607), accueillent volontiers les adversaires de la puissance romaine. L'ambassadeur d'Angleterre, Henry Wotton, est accompagné de son chapelain, William Bedell ; Bedell traduit pour *Fra* Paolo Sarpi le *Common Prayer Book* et se lie avec l'ancien archevêque de Spalatro, Marcantonio de Dominis, qui s'est réfugié à Venise, ayant pris parti pour la république contre le pape. D'autre part, Sarpi négocie avec les émissaires des princes allemands, et on lui offre l'appui de théologiens de la confession d'Augsbourg[1]. Il n'y aurait point alors de ville catholique où les calvinistes et les luthériens fussent plus heureux, s'ils ne prenaient soin de troubler eux-mêmes la paix qu'on leur accorde, en se querellant[2]. Ces discussions religieuses, Schütz en connaît déjà la violence. Le landgrave Maurice avait voulu imposer à ses sujets luthériens la religion calvi-

1. *Geschichte der Protestantischen Bewegungen und der Deutschen Evangelischen Gemeinde in Venedig*, par Th. Elze, 1883, pp. 33 et 36.

2. *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig*, par Henry Simonsfeld, 1887, p. 159.

niste, et il n'y était parvenu que par la force [1]. Dans cette ville étrangère où les deux partis du protestantisme étaient en lutte, le protégé de Maurice avait tout à craindre de ses compatriotes luthériens, et, né dans la religion luthérienne, il devait souffrir d'être retenu parmi les ennemis de sa foi, à cause de la bienfaisance de son suzerain. Il n'a jamais avoué les tourments dont ces affaires de conscience purent l'affliger. Mais ces inquiétudes religieuses augmentèrent peut-être le découragement où il tomba, dès que les premières leçons de Gabrieli lui eurent dévoilé sa propre faiblesse. L'importance et la difficulté de sa tâche lui apparurent alors, écrit-il. Bientôt, il eut reconnu qu'il n'avait encore dans la composition, qu'un « pauvre commencement très mal fondé », et il conçut du regret de s'être détourné des études universitaires, où il s'était avancé assez loin déjà [2]. Il se souvenait avec amertume de ses succès d'école, les comparait avec ses maladresses de musicien novice. L'admiration même qu'il avait pour Gabrieli l'arrêtait dans son entreprise. Les œuvres d'un tel

1. C. von Rommel, *Neuere Geschichte von Hessen*, II, 1837, pp. 600, 605, 612, 630; Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes*, II, 1845, p. 28-30.

2. *Memorial* déjà cité (1651), publié par La Mara (*Musikerbriefe*, I, 1886, p. 78).

maître ne pouvaient que fasciner et désespérer un débutant. Dans la mêlée des motifs, dans les tourbillons du contrepoint[1], dans le désordre des harmonies inusitées, dans le conflit des voix et des instruments, il est trop difficile de distinguer ce qu'il est permis de choisir pour modèle. Les exemples d'un musicien aussi riche et aussi libre que Gabrieli n'ont d'utilité que pour ses égaux. Pour ceux qui sont trop au-dessous de lui, cette puissance et cette variété sont décevantes ; ils n'en font rien. Schütz demeura ainsi, pendant quelque temps, perdu dans la contemplation de l'inaccessible. Il ne s'en détacha que par sentiment du devoir, répudia toute vanité, consentit à tout rapprendre, et ses progrès se mesurèrent à sa résignation. « Je me mis alors à traiter le *Studium Musices* avec une application acharnée, et à éprouver comment cela me réussirait ». Ce travail patient le rapprocha de son maître : ébloui d'abord, il fut peu à peu éclairé par lui. Certes, il ne cessait point de le tenir pour un artiste prodigieux ; longtemps après l'avoir quitté il s'écriait : « Mais, Gabrieli, dieux immortels, quel homme ! Si la diserte antiquité l'avait connu, elle l'eût préféré

1. Voyez l'ouvr. de C. von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, 1834, et l'ex. donné par M. Leichtentritt (*Gesch. der Motette*, p. 230).

aux Amphions, ou bien, si les Muses aimaient le mariage, Melpomène n'eût point choisi d'autre époux, tant il avait de talent dans l'art de mouvoir les modes[1] ». Toutefois, cet enthousiasme n'était plus stérile : au printemps de 1611, Schütz présentait au landgrave un recueil de madrigaux italiens, et déclarait, dans la dédicace, que « le très fameux Gabrieli l'avait admis à recueillir l'or de ses rives, si riches... qu'elles ne le cèdent en rien au Tage ni au Pactole[2] ».

Par le choix des textes qu'il met en musique, nous voyons que, tout en se vouant à la composition, il ne laisse pas de lire assidûment les poètes italiens, et qu'il s'efforce de les imiter[3]. Nous savons, d'ailleurs, par la notice jointe à son oraison funèbre, qu'il avait tiré profit de son séjour à Venise, en observant, de tous côtés, ce qui était digne de remarque, et qu'il avait fréquenté les savants[4].

Son premier ouvrage fut fort bien accueilli, et

1. Préface des *Symphoniae sacrae*, 1629 (5e vol. de l'éd. des œuvres complètes).

2. Dédicace des *Madrigali* (9e vol. de l'éd. des œuvres complètes).

3. Sa dédicace à Maurice de Cassel commence ainsi : *E vn Mare V. A. Serenissima, non sò se più mi dica di virtù, che di munificenza*, et, pour finir, il dit au prince qu'il espère *di sboccar nel suo Mare vn giorno... non come priuato fiume, mà come Oceano di deuotione.*

4. Ed. citée, p. 173.

les éloges qu'il en obtint le décidèrent à persévérer dans ses efforts. Il fut encouragé non seulement par Gabrieli, mais par le maître de chapelle Martinengo, et par d'autres musiciens éminents. Ses parents eux-mêmes, en apprenant qu'il réussissait, finirent par se consoler de le voir s'écarter des voies sûres où ils l'avaient engagé. Bien plus, comme le landgrave avait cessé de payer pour l'entretenir à Venise, ils l'y nourrirent une année encore, à leurs frais. Ce fut, sans doute, pour Schütz, le meilleur temps. Il savait son métier, et n'avait plus qu'à demander, aux choses qui l'entouraient, l'inspiration. Elle venait de partout ; comme le voyageur Paul Heussner le répétait en 1599, Venise était le *paradisus deliciarum*[1]. Encore que, parfois, on supportât avec peine « l'aigre senteur de son maraits[2] », bien que les Vénitiens fussent d' « une grande gravité », et sévères dans leur puissance, « mesme jusqu'à l'excès[3] », la ville merveilleuse offrait aux étrangers un spectacle perpétuel et changeant. Une foule bigarrée errait sur les places et sur les quais.

1. *Itinerarium Germaniae; Galliae; Angliae; Italiae...*, 1617, p. 218.

2. Montaigne, *Essais*, l. I, ch. LV (1588).

3. P. d'Avity, *Les estats, empires, royaumes et principautés du monde*, 1621, p. 47.

On y voyait des Turcs levantins avec leurs turbans jaunes, des Arméniens qui vendaient les toiles de coton, le musc, les calottes de poil de chameau. Les Turcs et les moines, les nobles et la populace assistaient, mélangés, aux harangues des charlatans, quand ils tiraient « grand argument de la vertu de leurs électuaires » et de leur mithridate. L'un de ces guérisseurs infaillibles, Amorevoli, dit l'Indien, avait une suite de 14 ou 15 hommes d'épée. Venise est d'ailleurs la ville des cortèges. Si l'on baptise un Turc, il est conduit à l'église au son des trompettes et des violons ; à certains jours de fête, le doge est mené « en triomphe » à l'office, écrit du Val, « avec les huict estandars, six trompes d'argent, les haultbois, le cierge blanc, le cuissin de drap d'or, la chaire d'or, son parasol, et l'espée [1] ». La procession de la Fête-Dieu est d'une magnificence inimaginable ; des « théâtres de triomphe » sont élevés çà et là, et on y voit de « fort belles filles », les sénateurs sont en grand costume, les trompettes sont vêtus en Turcs (1608) [2] ; une autre fois, les hautbois portent de « longues robes à grandes manches de camelot, de soie turquin ou plein, de couleur

1. *Les remarques triennales*, fol. 106 *a*.
2. *Ibid.*, fol. 112*b*.

incarnate[1] ». De telles scènes se renouvellent souvent pendant le séjour de Schütz. Avide, comme il nous l'a dit, de « voir le monde », il est comblé. Ajoutez que des impressions de musique sont associées à tous ces spectacles qui le ravissent, car il n'est point de fête, à Venise, sans musiciens ; ils assistent aux « épousailles de la mer » ; ils embarquent sur le grand galion de saint Nicolas, le « jour du saint », avec des « instrumens haultains, comme clairons, trompettes et haultbois » ; on les entend jouer du hautbois, dans les petits bateaux qui remorquent la galère du doge[2] ; ils sont présents aux festins que l'on donne au palais[3], ils paraissent même lorsqu'on soutient des thèses[4]. Le jour des Rameaux, un chœur, placé au-dessus de l'église, dialogue avec le chœur qui se trouve en bas : pendant qu'ils chantent, on lâche des oiseaux de mer[5].

La musique des religieuses est déjà renommée ; les Bénédictines de Saint-Zacharie « chantent

1. *Les remarques triennales*, fol. 292 *b*.

2. *Ibid.*, fol. 106 *a*, fol. 65 *a*, fol. 99 *b*,

3. Le « jour Saint-Etienne » (1607), pendant le dîner, on fait musique « sur vn petit balcon auec vne espinette, quelques viollons, luths et haultsbois, et parfois auec vn flageollet, le tout entremeslé de voix, à la fantasie des musiciens » (fol. 72 *b*).

4. *Ibid.*, fol. 73 *a*.

5. *Ibid.*, fol. 73 *a* et fol. 92 *a*.

complies d'un faux-bourdon fort agréable, avec des voix vraiment angéliques »[1].

Chez les bourgeois de la ville, et dans le peuple, on remarque le même goût pour la musique. Pendant les festins de noces, on entend les clavecins, les théorbes, les flûtes douces et les voix[2]. On trouve, sous les balcons, des « chanteurs à l'improviste », qui s'accompagnent de guitares ou de luths[3] ; il y a, dans les rues, des bals publics ; le dimanche après dîner, le son d'un violon ou deux, ou d'un cistre, y dirige « des gaillardes ou passomaises, et autres danses à la fourlane »[4]. Les courtisanes de condition médiocre donnent des ballets, la nuit ; au nombre de huit ou dix, chaussées d'escarpins blancs, elles reçoivent la cadence d'une épinette et d'un violon, ou d'un violon et d'un cistre[5]. Comme le théâtre n'est point toléré, on remplace les représentations par des récitations du *Pastor fido*, que « les jeunes marchands vénitiens » déclament, « par passe-temps » : les rôles de femmes

1. *Ibid.*, fol. 98 *b*. Dans le *Voyage de Monsieur le prince de Condé en Italie* (1624), est citée la « très agréable musique » chantée, à Murano, par de très belles religieuses (p. 56).

2. *Les remarques triennales*, fol. 135 *a*.

3. *Ibid.*, fol. 81 *a*.

4. *Ibid.*, fol. 51 *b*.

5. *Ibid.*, fol. 82 *b*.

sont pris par des « dames de vertu », et l'on chante les chœurs entre les actes[1]. Chez le poète Guido Casoni, on se réunit pour entendre dire des vers, et sans doute aussi, pour les entendre chanter[2]. Enfin, les Vénitiens ont déjà la coutume d'élever des rossignols : un des Arméniens qui campent sur la place Saint-Marc leur sert de maître à chanter, et il va, de maison en maison, pour les exercer[3].

Ainsi, le concert est incessant, et d'une extraordinaire diversité, à Venise[4] ; il suffirait de se promener au hasard, dans la ville, par les rues ou par les canaux, pour recueillir une infinité de motifs, trouver des rythmes ou des effets de sonorité. Un musicien y découvrira son bien jusque dans la messe des Grecs, dans le sabbat des Juifs[5], et dans les bouffonneries du carnaval[6]. Et je ne parle pas de tout ce qui peut, par

1. *Les remarques triennales*, fol. 259 *a*.

2. *La vita e le opere di Giambattista Marino*, par Mario Menghini, 1888, p. 54.

3. *Les remarques triennales*, fol. 61 *a*. C'est alors que Marini écrit, dans ses *Sonetti boscherecci* : « *I'sento il Rossignuol, che sovra un faggio | Il canto accorda al mormorar dell' onde* ». Le goût des Vénitiens pour le chant des rossignols a duré longtemps. Je n'ai pas besoin de rappeler ce que dit George Sand des rossignols de Venise (*Lettres d'un voyageur*, éd. de 1869, p. 52).

4. Dans son *Mercvrivs italicvs* (1625), Joh. Heinrich von Pflaumern assure qu'il y a 143 orgues à Venise (p. 48).

5. *Les remarques triennales*, fol. 47 *b* et fol. 107 *b*.

6. Le grave Giovanni Croce n'avait pas dédaigné de

surcroît, exciter et développer l'esprit d'un artiste, et l'enrichir par interprétation et par transposition, quel que soit l'objet déterminé de son étude : la lumière du jour, qui a l'harmonie scintillante d'un accord de trompettes, les petites flammes qui vacillent, au fond des églises sombres[1], ou bien l'éclat des « mille cierges, des soixante grands flambeaux, et des lampes d'argent »[2], et la lutte des reflets mouvants, sur les murailles de Saint-Marc. Aspects multiples, expliqués par les commentaires des peintres que l'on visite[3], et de leurs élèves[4], aliment inépuisable de la curiosité et des conversations des voyageurs[5].

Schütz jouissait depuis plus de trois ans des leçons et de la familiarité de Gabrieli, lorsque

dépeindre les personnages du carnaval dans ses *Mascarate* (cf. Romain Rolland, *Hist. de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895, p. 34).

1. *Voyage* du prince de Condé, p. 53, et *Les Pierres de Venise*, de John Ruskin, trad. fr. (1906), p. 69.

2. *Les remarques triennales*, fol. 69 *a*.

3. *Les remarques triennales*, fol. 123 *a* (visite à Dom. Tintoretto) et fol. 280 *b* (visite au « cavalier Leandro Bassan »).

4. Un peintre allemand, Mich. Herr, étudia, avant 1620, à Venise (N. Simonsfeld, ouvr. cité, p. 289),

5. Les étrangers étaient fort nombreux (Heussner, ouvr. cité, p. 218). Beaucoup d'Allemands vivaient à Venise : en 1610, John Aider y avait une hôtellerie, *Zum weissen Löwen* ; dans le même temps, Christoph Gaff possédait l'auberge *All' aquila nera* (Simonsfeld, p. 274 ; cf. pp. 251 et 267).

son maître mourut, le 12 août 1612[1]. L'organiste de Saint-Marc fut enterré dans l'église Saint-Étienne, qui appartenait aux Frères augustins. Son confesseur était de cet ordre, et il fut chargé par le mourant de remettre à Schütz une des bagues qu'il laissait, en souvenir de son amitié[2]. Le jeune compositeur n'avait plus qu'à reprendre le chemin de l'Allemagne, heureux d'avoir obéi à temps aux conseils du landgrave qui l'avait pressé, en 1609, de partir au plus tôt pour Venise, de peur que Gabrieli ne fût enlevé avant de l'avoir formé. Cependant, il craignait que sa science ne fût pas très sûre. Quand il se trouva de nouveau en Allemagne, il résolut de rester quelque temps à l'écart, de ne point faire étalage de ce qu'il avait appris, avant de s'être élevé plus haut, de manière à se signaler par quelque œuvre considérable. De plus, pour contenter ses parents, il revint à ses livres de droit, et s'efforça de regagner ce qu'il avait laissé fuir pendant qu'il était en Italie[3]. Mais il n'abandonnait pas la musique. Le landgrave le nomma organiste de sa cour,

1. Il mourut de la pierre. Dès 1606, il avait dû prendre du repos (Caffi, ouvr. cité, pp. 178 et 179).

2. *Memorial* de Schütz (1651) déjà cité, p. 79 de l'éd. La Mara.

3. *Memorial*, p. 80. Le nom de Heinrich Schütz est inscrit dès 1612 dans les registres de l'Université de Leipzig (Wustman, *Musikgeschichte Leipzigs*, I, 1909, p. 218, et A. Werner, ouvr. cité, p. 46).

avec 200 florins de gages. Maurice aimait les belles orgues : dans le *Syntagma musicum* de Michel Praetorius, on peut voir la description des trois orgues qu'il avait fait faire à Cassel [1]. La tâche de l'organiste était fort simple ; on ne lui demandait que d'accompagner le chant et de jouer, quelquefois, un beau motet, qu'il lui était permis, suivant l'usage, d'orner à sa guise [2]. Il était donc facile à Schütz de satisfaire à ses devoirs envers le prince, et d'avancer dans la connaissance du droit. Par cette double activité, d'ailleurs, il faisait bien sa cour. Le landgrave s'appliquait à tant de choses diverses, qu'il était bon, pour lui plaire, de montrer quelque souplesse d'esprit. Il avait fini par acquérir une bonne technique de compositeur : Henry Peacham le louait justement pour ses motets destinés à sa chapelle, autant que pour son habileté à parler dix ou douze langues, à disputer avec les étudiants de son université, à pratiquer la chirurgie, à conserver une *brave Stable of great Horses* [3]. Ses musiciens

1. 2e partie, 1619, p. 183. L'orgue de la *Freyheiter-Kirche*, avait 33 jeux ; celui de la *Brüder-Kirche*, 25 (p. 184) ; l'orgue du château, 20 (pp. 184-5).

2. Dans son projet de réforme des cérémonies (1614), Maurice admettait que l'on jouât parfois à l'orgue *eine feine christliche Motette* (C. von Rommel, ouvr. cité, p. 612). Cf. *Dietrich Buxtehude*, p. 9, et les « sermons funèbres » de Grefenthal, de Heller et d'Andreas Schreiber, dans les *Monatshefte* d'Eitner, VII, pp. 179 et 183, et VIII, p. 4.

3. *The compleat Gentleman*, 1634, p. 99.

étaient assez nombreux : en 1613, sous la direction de Georg Otto, et d'Andreas Ostermeyer, son adjoint, servaient deux organistes[1], le luthiste Victor de Montbuysson[2], le « cithariste » Daniel Avemann, deux joueurs de cornet, quatre autres instrumentistes, un alto, trois ténors, une basse, un soprano chantant en voix de fausset, douze trompettes et deux timbaliers.

Cela n'aurait pas suffi pour ranimer les somptueuses compositions de Venise ; mais on essayait cependant, à Cassel, de rivaliser avec les Italiens. En 1613. Michel Praetorius publie, sous le titre d'*Urania*, des transcriptions de cantiques allemands où il se flatte d'imiter le style nouveau d'Italie, et il déclare que ces compositions, bariolées d'orchestre, ont été mises à l'épreuve par les musiciens du landgrave[3].

1. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 392.

2. Victor de Montbuysson était d'Avignon. Une *Galliarda* de sa composition se trouve dans le *Thesavrvs harmonicvs divini Lavrencini* publ. par J.-B. Besard en 1603 (fol. 114 *a*). Maurice n'admirait pas beaucoup la musique des Français : la musique anglaise lui paraissait meilleure, et il mettait au premier rang la musique italienne (Zulauf, ouvr. cité, p. 88).

3. C. von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang*, II, 1845, p. 199. En 1602, Hieronymus Praetorius avait dédié à Maurice sa composition sur le *Magnificat*. M. Zulauf (ouvr. cité, p. 93) donne le titre d'un certain nombre de compositions dédiées au landgrave (Il s'y trouve une œuvre de Charles Tessier, Paris, 1604 ; M. Zulauf ajoute, à cette mention, une note intéressante sur ce musicien peu connu, p. 94. M. Expert a fait revivre une partie de ces *Airs* et *Villanelles*, d'après un exemplaire conservé à Paris).

A Cassel, on avait aussi de la curiosité pour les recherches des faiseurs d'instruments : en 1604, Hans von Ende, l'organiste de la cour, avait reçu l'ordre de mettre en bon état un *Geigenwerk*, sorte de clavecin où les sons étaient prolongés[1], et le condisciple de Schütz, Christoph Cornet, s'intéressait aux tentatives des savants et des artisans qui prétendaient constituer des instruments parfaits, dont le clavier comprît les trois genres, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique[2].

Il ne fut pas donné à Schütz de se partager longtemps entre la musique et la jurisprudence. Bientôt, il reçut, nous dit-il, l'avertissement décisif de Dieu, et cessa de se dérober à sa vocation. Le message lui vint de l'Électeur de Saxe. Jean-Georges I[er] voulait célébrer magnifiquement le baptême de son fils Auguste ; mais sa chapelle, que l'on venait de rétablir en bon ordre, manquait de chef. Rogier Michael, compositeur

1. C. von Rommel, ouvr. cité, p. 406. Il s'agit sans doute de l'instrument inventé par Hans Heyden de Nuremberg (même ouvr., p. 404) et décrit par Mich. Praetorius (*Syntagmatis musici... tomus secundus*, p. 67) sous le nom de *Geigen-Clavicymbel :* pour Praetorius, cet instrument a le grand avantage d'être expressif (il faut lire tout ce passage). Un tel « clavecin de violes » a été retrouvé dans les collections de l'Escorial (E. Van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas avant le XIX[e] siècle*, 6[e] vol., 1882, p. 302).

2. Cornet avait vu cet instrument en Italie (Praetorius, *Syntagma musicum*, t. II, p. 66). Praetorius connaissait le « clavecin universel » de Carl Luython (p. 63).

de mérite[1], qui en avait le gouvernement, était trop vieux pour la diriger : Michel Praetorius le secondait un peu, à la vérité, et paraissait aux grandes fêtes, mais il servait le duc de Brunswick et ne pouvait, ainsi, présider aux exercices réguliers qui sont nécessaires pour discipliner un chœur et un orchestre. Quelqu'un[2] désigna Schütz à l'Électeur pour préparer ses musiciens à la fête, et les commander. Le 27 août 1614, Jean-Georges écrivait au landgrave Maurice, lui demandant qu'il lui prêtât son organiste ; Maurice répondit tout aussitôt qu'il y consentait (3 septembre), et Schütz pourvut à la « musique de table », tandis que Praetorius avait la haute main sur la musique d'église. Le prince fut baptisé au mois de septembre. Schütz regagna Cassel tout après la cérémonie, laissant l'Électeur très content de ses services[3]. D'après ce qu'il écrit,

1. Voyez le 5e vol. de la *Gesch. der Musik* d'Ambros (Otto Kade), n° 54, et les *Introitus Dominicorum dierum ac praecipuorum festorum* à cinq voix, de 1603 (Bibl. nat. Vm¹ 853).

2. Peut-être le conseiller Christoph von Loos, ou Gottfried von Wolffersdorff, *Cammerrath* et *Hauptmann* au service de la Saxe, qui résidait à Weissenfels (*Memorial* de Schütz, p. 80). En 1613, d'ailleurs, Maurice avait visité l'Electeur avec sa chapelle (Rommel, ouvr. cité, p. 406).

3. Dans un poème de Georg Pezold, on trouve quelques indications sur la musique d'église, à six chœurs, de Praetorius ; pendant le repas, il y eut belle musique d'instruments à cordes de toute espèce, et de quelques voix agréables (K.-A. Müller, *Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte*, 1re livraison, 1838, pp. 137 et 142). La correspondance entre l'électeur et le landgrave, au sujet de Schütz, a été publiée

le prince lui proposa, sur-le-champ, de prendre la direction de sa chapelle ; cette offre, pour les parents du musicien, fut le signe certain de la volonté de Dieu, et il reconnut lui-même qu'une telle faveur l'engagea pour la vie A vrai dire, Schütz simplifie un peu son histoire. Ce ne fut qu'au mois d'avril 1615 que Jean-Georges fit savoir qu'il voulait placer Schütz à la tête de ses musiciens, et il ne l'appelait que pour deux ans ; après ce temps, les élèves qu'il avait envoyés en Italie et en d'autres régions pour apprendre la musique, reviendraient le servir[1]. Maurice accorda aussitôt à son organiste un congé de deux ans, tout en regrettant ouvertement le départ de son « cher et fidèle Heinrich Schütz »[2]. Par une lettre du 28 août, il recommande, à l'Électeur, son musicien qui, écrit-il, s'efforcera de contenter son nouveau maître. C'est Schütz lui-même qui porte cette lettre à Dresde[3]. Le landgrave se repentit bientôt d'avoir laissé partir Schütz : au bout de la première année, il aurait déjà souhaité de le reconquérir. Le 16 décembre 1616, il déclare à Jean-Georges que le musicien lui est nécessaire ;

par Wilhelm Schäfer (*Sachsen-Chronik für Vergangenheit und Gegenwart*, 1re série, Dresde, 1854, p. 502, dans l'art. intitulé *Heinrich Schütz*).

1. Schäfer, ouvr. cité, p. 506.

2. *Ibid.*, p. 507.

3. *Ibid.*, p. 508.

on n'est d'ailleurs pas très loin du terme fixé (il calcule d'après la date de la permission donnée à Schütz, non d'après le jour de son départ) et, comme ses enfants grandissent, il ne saurait se passer de lui pour diriger « leur éducation et leurs exercices ». Mais Jean-Georges s'attendait à cette demande : son conseiller Christoph von Loss l'y avait préparé, et il lui avait démontré qu'il agirait contre son intérêt en renvoyant Schütz à Cassel. Il est évident, remarquait-il, que si l'on veut maintenir la musique au point où elle en est aujourd'hui, aussi bien pour l'église que pour la table, il est impossible de se passer d'une « personne qui est bien exercée dans la composition, sait jouer des instruments, a l'expérience des concerts » ; à son avis, nul n'est digne d'être préféré à Schütz, et on aurait bien de la peine à le remplacer. Bien qu'il ait Praetorius à ses gages, l'Électeur n'ignore pas qu'il ne le sert qu'à distance, et n'est pas toujours libre de laisser, pour lui, la cour de Brunswick. Comment avoir, alors, ces concerts[1] à l'église, comment entretenir les études de la chapelle ? Aussi Christoph von Loss a-t-il préparé une réponse pour Maurice : afin d'éviter toute contestation pour l'avenir, on gardera Schütz à la cour de Saxe, et

1. Il semble, par là, que Schütz avait déjà introduit, à Dresde, la forme italienne du « concert ».

on ne le renverra plus jamais à Cassel. L'Électeur approuva son conseiller, et, le 1er janvier, pria le landgrave de lui donner encore une preuve de « cette affection dont il n'a jamais douté », et de renoncer à Schütz [1]. Il n'était guère possible de refuser un témoignage d'amitié à un prince aussi puissant que Jean-Georges, surtout quand il le réclamait avec tant d'insistance. Maurice céda, et de bonne grâce, se réjouissant de voir que « la personne et les services de Schütz étaient assez agréables » à l'Électeur pour qu'il désirât le garder près de lui, pendant un temps illimité ; du reste, il avoue que le musicien est né sujet de l'Électeur, et tenu de le servir avant tout autre maître ; certes, il lui est pénible d'abandonner son organiste, qu'il avait fait élever et instruire, mais il juge que l'on ne saurait hésiter à payer « la faveur et l'affection » de Jean-Georges au prix d'un léger sacrifice, et il souhaite que Schütz accomplisse sa tâche en perfection, et que l'Électeur, en retour, et aussi par amitié pour le landgrave, le traite avec une bienveillance toute particulière (16 janvier 1617) [2].

Le mois suivant, Schütz partit pour Cassel, afin d'y recueillir ce qui lui appartenait. L'Élec-

1. Schäfer, p. 511.
2. Schäfer, p. 515.

teur lui avait confié une lettre de remerciements pour Maurice : il priait le landgrave d'accueillir favorablement le musicien, quand il viendrait prendre congé de lui. Maurice fut généreux ; loin de récriminer, il se montra satisfait, et remit à Schütz une chaîne d'or à laquelle était suspendue un médaillon contenant son portrait[1]. Il conservait cependant quelque espoir de l'attirer de nouveau près de lui : quand Georg Otto mourut[2], il tenta d'obtenir de Jean-Georges qu'il lui abandonnât son maître de chapelle pour le remplacer. Il a bien soin de rappeler discrètement, en désignant Schütz comme son ancien *alumnus*, qu'il le considère toujours comme astreint, envers lui, à la reconnaissance (11 janvier 1619). Jean-Georges refusa, se fondant principalement sur cette raison, que, s'il perdait Schütz, sa musique tomberait dans le désordre, car le vieux maître de chapelle, Rogier Michaël, à cause de son âge et de ses infirmités, n'était plus capable de servir, « ni pour l'église, ni pour la table ». D'ailleurs, Schütz lui-même était obligé par ses intérêts de rester à Dresde[3].

1. Sermon funèbre, p. 174.
2. Otto mourut en 1618.
3. Schäfer, pp. 517 et 518.

*
* *

L'Électeur de Saxe est bien différent du landgrave de Hesse. Il n'argumente point avec les érudits ou les théologiens, ne se pique pas de savoir la musique, ni de parler les langues étrangères. Il jouit de la vie, tout simplement, sans méconnaître qu'il y a des plaisirs de l'esprit, mais sans avoir la prétention de les mettre au premier rang : il a un poète de cour, et un bibliothécaire, comme il convient, mais il estime qu'ils sont à leur place, dans la hiérarchie de sa maison, à côté des nains et des fous, et avec le preneur de rats. Le joueur de clavecin se trouve d'ailleurs dans la même compagnie[1]. Violent et sentimental, comme un homme du peuple, Jean-Georges aime la chasse avec passion, il se plaît à table, il est grand buveur, et il s'attendrit volontiers en entendant un cantique ; à la condition pourtant, que ce soit un cantique luthérien, parce qu'il déteste le calvinisme et tout ce qui touche au calvinisme[2]. Rude lui-même, soldat qui s'est fait une cour de soldats, il veut cepen-

1. K.-A. Müller, ouvr. cité, p. 95.

2. *Ibid.*, p. 20. Cf. Schäfer, p. 428. Cf. les *Mémoires* du maréchal de Gramont (Michaud et Poujoulat, *Nouv. coll. de Mém. pour servir à l'hist. de France*, 3e série, VII, 1839, p. 293).

dant montrer qu'il est prince. On ne règne pas sans faste : une chapelle excellente atteste la richesse du souverain, comme une collection de tableaux[1], ou comme une belle ménagerie[2]. Même quand « Sa Grâce Électorale » est en voyage, il importe de laisser à Dresde quelques musiciens, afin que les étrangers assistent, dans l'église du château, à un prêche embelli de musique[3].

Quelques années avant la venue de Schütz, les conseillers de Jean-Georges lui avaient représenté que la chapelle était assez mal pourvue d'artistes. On avait besoin de deux organistes, dont l'un suivrait le prince dans ses voyages ; or, Augustus (Nöringer) était de santé chancelante, et sans doute incapable de courir les chemins. Il fallait engager un luthiste, deux nouveaux chanteurs, et, pour tout mettre en bon ordre, dépenser beaucoup d'argent. Le 16 juillet 1612, la chapelle fut réformée par décret : quatre altos, quatre ténors, trois basses, un précepteur et trois enfants de chœur ; deux autres enfants, apprentis du joueur d'instruments Thomas Tax; deux organistes et neuf instrumentistes. Tout cela coûtait 4.467 florins et 12 gros[4].

1. K.-A. Müller, pp. 158 et 191.
2. *Ibid.*, p. 37.
3. Schäfer, p. 431.
4. Schäfer, p. 431.

Directeur de la musique, Schütz était responsable de chacun de ses musiciens. Une lettre qu'il envoie à Christoph von Loss nous révèle que ses devoirs sont multiples. Il est obligé de maintenir la discipline parmi les enfants de chœur, et de les surveiller étroitement. L'un d'eux, Bruno, s'est enfui ; on avait eu l'imprudence d'héberger son frère dans la maison où Schütz habitait avec les enfants de chœur, mais on avait découvert qu'il était voleur et on l'avait chassé. Quelques jours plus tard, Bruno avait disparu. Schütz se doutait bien que cette « pomme provenait d'un mauvais arbre » et que toute l'espèce ne valait pas grand'chose. Le « fripon » a pourtant eu de « bons jours », bien qu'il ait été souvent nécessaire de le gronder, en particulier l'autre semaine, « quand il allait à la confession et que, les yeux en larmes, il promettait de se bien conduire : *sed lupus pilos mutat, animum non*. Toutefois, je peux jurer devant Dieu que je ne l'ai jamais battu ». Ici, le maître, un peu sentencieux et très bon, s'est peint en quelques mots[1]. Dans la même lettre, il annonce qu'un autre de ses jeunes choristes, Caspar, est presque guéri, qu'il chantera dimanche prochain, et il cite un certain Johannes, réservé et délicat, qui

1. Schäfer, p. 519.

a déjà si bien et si profondément compris la composition que, certes, « aujourd'hui ou demain, il y aura quelque chose à espérer de lui » (23 septembre 1616).

Il vit donc au milieu de ses élèves, comme un père de famille. Si le talent de l'un d'eux promet de se développer, il s'efforce d'obtenir de l'Électeur qu'il l'envoie étudier auprès des maîtres les plus fameux. Ainsi, dès les premières années, Gabriel Mölich, *alumnus electoralis*, part pour l'Italie, sur sa recommandation, et publie une collection de « madrigaux spirituels », à la façon nouvelle d'Italie, dont la dédicace est datée de Florence, le 1er janvier 1619[1]. Johann Klemme, enfant de chœur de 1613 à 1615, puis élève de l'organiste Christian Erbach, aux frais de l'Électeur[2], étudie aussi avec Schütz[3]. Son cousin Antoine Colander, enfin, reçoit ses leçons[4]. La chapelle est ainsi une véritable école de musique. Depuis que Schütz la gouverne, elle progresse de jour en jour. Comme les fêtes solennelles sont fréquentes à la cour, les musiciens sont

1. Wustmann, ouvr. cité, p. 356.

2. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, I, 1861, p. 35.

3. En 1625, Klemme succéda, comme organiste de la cour, à G. Kretzschmar. Voy. sur Klemme, la *Gesch. der Klaviermusik* de M. Seiffert, 1899, p. 100.

4. Arno Werner, ouvr. cité, p. 41.

tenus en haleine. Ils ont mainte occasion de se signaler : en 1617, du 25 juillet au 13 août, l'empereur Matthias et le roi de Bohême, Ferdinand, sont les hôtes de l'Électeur. Schütz écrivit des vers pour les accueillir, en latin et en allemand, et les mit en musique. Les vers ont été imprimés, mais la musique est perdue ; nous n'en savons que ce que nous rapporte le correspondant du *Mercure François* : « En entrant dans le chasteau de Dresda, la musique de voix et d'instruments qui estoit dessus la porte feit une douce mélodie sur la bienvenue de Sa Majesté Impériale[1]... » Dans l'une de ces pièces, écrite en forme de dialogue, paraissent Apollon et les neuf muses. C'est de la poésie d'école, telle que l'on en fait avec un manuel de mythologie et un dictionnaire d'épithètes. Comme il n'est point des leurs, Schütz gagne à ce talent d'être bien vu des poètes. Quand il donne au public ses psaumes « à plusieurs chœurs » en 1619, Johann Seuss vante, en vers latins, les mérites du musicien, en qui revivent les deux Gabrieli[2], et, pour son mariage, qui est conclu le jour même où les psaumes paraissent, Conrad Bayer (*Bavarus*) écrit un

1. Vol. de 1619, p. 139 ; les poésies ont été conservées (voy. Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, p. 14, et préf. du 15e vol. des œuvres complètes de Schütz, p. VII).

2. 2e vol. des œuvres complètes.

épithalame, dans lequel il parle des madrigaux qu'il ébauche, et que sa fiancée achève de rimer avec lui[1].

Magdalena Wildeck, qu'il épousa le 1er juin 1619, était la fille d'un greffier de l'administration des impôts. Pour le mieux retenir à son service, l'Électeur l'avait exhorté à se marier, et il se trouvait que, dirigé peut-être dans son choix, il s'était épris d'une fille dont les parents exigeaient que leur futur gendre promît de ne jamais quitter Dresde, ni le service du prince. C'était une des bonnes raisons que Jean-Georges avait présentées au landgrave Maurice, quand il lui déclara que Schütz ne retournerait plus à Cassel[2].

Le compositeur invita, pour la forme, à ses noces, les conseillers de Weissenfels et les chanoines de Naumburg; avec l'invitation, il envoya ses psaumes. C'était une manière de leur demander quelque gratification. A Weissenfels, on lui accorda quelque argent en présent de mariage, et un gobelet pour son œuvre de musique; de Naumburg, il reçut 5 ducats d'or en monnaie du Rhin[3]. Il avait adressé aussi un exemplaire des psaumes aux conseillers de

1. Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, p. 20.
2. Schäfer, p. 518.
3. A. Werner, ouvr. cité, p. 47.

Francfort-sur-le-Mein : ils lui donnèrent six thalers en échange[1].

Quelques semaines après son mariage. Heinrich Schütz se rendit à Bayreuth, où il y avait une assemblée des princes allemands. Parmi ces grands personnages, se trouvait le prince Heinrich Reuss Posthumus, qui aimait la musique ; comme le landgrave Maurice, il ne rougissait pas de se joindre à ses choristes pour les aider à chanter quelque beau motet à la gloire de Dieu[2] ; on l'aurait pris volontiers, a dit Scheidt, pour le « maître de chapelle en chef » de tous les musiciens. Les fêtes de musique, auxquelles il prit part avec Schütz et Michel Praetorius, laissèrent à Scheidt un souvenir ineffaçable, tant il en avait eu de joie[3]. La renommée du compositeur de Dresde se répand en Allemagne dès ce temps-là. Dans la préface de l'*Erster Theil newer lieblicher und zierlicher Intraden mit sechs Stimmen*, qu'il publie en 1620, Michael Altenburg assure qu'il est inutile de parler de la musique des Électeurs et des princes : elle ne cesse point de s'élever de plus en plus, « comme en témoignent suf-

1. Caroline Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main*, 1906, p. 124.

2. Burckhardt Grossmann, préface du recueil intitulé *Angst der Hellen und Friede der Seelen* (cité par Spitta, préf. du 12e vol. des œuvres complètes de Schütz).

3. Préface de ses *Concertus sacri* (1621).

fisamment les œuvres magnifiques des excellents et très ingénieux musiciens Praetorius, Schütz et autres »[1]. C'est alors qu'un certain Burckhardt Grossmann, ayant échappé à la mort, en 1616, accomplissait un vœu singulier qu'il avait fait au moment du danger : il s'était engagé à éditer à ses frais la musique du psaume 116, qu'il donnerait à composer aux musiciens les plus célèbres du pays. Schütz fut un des maîtres qu'il désigna. Ils étaient au nombre de 16, pour que l'on vît bien qu'il y avait, dans tout cela, une belle correspondance des nombres (16-116-1616). Johann-Hermann Schein, Melchior Franck, Michael Praetorius, Altenburg, les Michael, Christoph Demantius et quelques musiciens peu connus aidèrent Grossmann à s'acquitter de sa promesse. La collection que nous devons à ce calcul mystique est d'ailleurs fort intéressante ; l'ancienne musique et la nouvelle y contrastent. Rien de plus utile pour l'histoire de cette époque de transition, que cette réunion d'œuvres diverses, où le style dramatique de Schütz s'oppose au vieux contrepoint de Christoph Demantius[2].

1. Une partie de cette préface est citée par M. L. Meinecke (*Michael Altenburg*; *Sammelbände der I. M. G.*, V, p. 37).

2. Reinhard Kade, *Christoph Demant* dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VI, 1890. Les compositions réunies par Grossmann furent publiées en 1623.

Célèbre déjà, Schütz reste, dans la vie privée, d'une bonhomie singulière[1]. Non seulement il garde les enfants de chœur auprès de lui, et les nourrit, mais il juge tout naturel de recevoir, pendant quelque temps, et de traiter ses compatriotes de Weissenfels en sa maison, comme dans une hôtellerie. La ville avait envoyé à Dresde plusieurs mandataires, chargés de la représenter au procès causé par la vente des biens qui provenaient du couvent de Langendorf. L'affaire fut longue et coûteuse : pendant leur séjour à Dresde au commencement de 1621, les délégués et leurs serviteurs logèrent dans la maison de Schütz, et on lui paya 266 florins pour la mangeaille et la boisson, pour le vin, la bière, pour les libations de toute espèce, et pour les 28 repas des gens de la suite, « le *Morgenbrot* compris ». La même année, son père Christoph, alors bourgmestre de Weissenfels, séjourna chez lui, étant venu pour les affaires de la ville, avec le trésorier Volland[2]. Tout en tenant table ouverte, il ne cesse pas de composer : pour l'automne de 1621, il a préparé un grand motet à 3 chœurs, que l'on

1. Il devait avoir peine à gouverner ses musiciens : le 3 avril 1620, le chanteur Hirnschrötel tua un homme dans la rue. (Th. Distel, *Ein Kursächsischer Hofmusikus als Totschläger*; *Monatshefte* d'Eitner, XXII, p. 20).

2. A. Werner, ouvr. cité, p. 46.

chantera quand les États de Silésie prêteront serment à l'empereur, représenté par l'Electeur de Saxe [1]. Il semble, de plus, qu'il en a même écrit le texte. Le 5 octobre, Jean-Georges partit pour Breslau, afin de recevoir l'hommage. Il y avait 855 hommes et 878 chevaux dans l'escorte, et Schütz était du voyage avec 16 musiciens [2]. Les fêtes de la cour ajoutent peut-être aussi à ses labeurs. Nous ne savons s'il fut tenu de rehausser de musique la mascarade de bohémiens et de négresses qui amusa la cour en 1621 [3], mais il semble que le baptême du prince Henri, le 15 février 1622, ne fut point célébré sans que le maître de chapelle y apportât quelque embellissement de sa façon; ce fut d'ailleurs l'occasion d'un ballet, et il serait inconcevable que les musiciens de l'Electeur, y fussent restés étrangers [4].

Si diverses que soient ses obligations, elles ne l'empêchent pas de former de nouvelles œuvres ; au printemps de 1623, il publie l'*Historia... der Aufferstehung* (*Histoire de la Résurrection*) [5], et,

1. 15e volume des œuvres complètes (*Syncharma musicum*).
2. Spitta, *Musikgeschichtliche Aufsätze*, p. 15.
3. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 1861, p. 89.
4. Fürstenau, ouv. cité, p. 94. Schütz laisse d'ailleurs entendre qu'il prit part aux fêtes du baptême (*Memorial* de 1651, publié par la Mara, ouv. cité, p. 81).
5. 1er volume des œuvres complètes.

dans cette première période de sa carrière, il amasse, peu à peu, les 40 motets latins qu'il dédiera, en janvier 1625, sous le titre de *Cantiones sacrae*[1], à Johann Ulrich von Eggenberg, conseiller de l'empereur Ferdinand. Ce personnage important de la cour de Vienne avait daigné goûter la musique de Schütz, quand il était venu à Dresde en 1617, avec Matthias et Ferdinand qui, lui donnant l'exemple, y avaient pris plaisir. Les mêmes poètes qui ont complimenté l'auditeur des psaumes de 1619, parent les *Cantiones* de leur approbation. *Ausonius è Senis* (Seuss) mêle à son éloge de Schütz le nom de Roland de Lassus; Elias Rudelius, *Poeta Aulicus* de Jean-Georges, cite saint Augustin et saint Bernard ; Samuel Rülingius, Orphée et Amphion ; Georg Hausmann, le seul nouveau venu dans ce chœur de louanges, l'enrichit de trois strophes où il chante l'habileté d'un certain *Arciger*. On ne saurait désigner plus galamment le compositeur, ni le glorifier par des témoignages ou par des comparaisons plus illustres. De la part d'un théoricien, cependant, Schütz obtint, presque dans le même moment, un éloge moins retentissant, mais qui lui convient mieux : dans sa *Synopsis musica*,

1. 4e volume des œuvres complètes.

de 1624, Johan Crüger le cite, avec Claudio Monteverdi, Rovetta, Sabbatini, Rigati, Casati, Alessandro Grandi, et Tarquinio Merula[1].

Admiré et félicité, Schütz garde toutefois un jugement très exact du mérite des autres. Samuel Scheidt a envoyé ses compositions à l'Electeur de Saxe. Avant même de lui dédier la première partie de sa *Tabulatura nova* (1624), il lui avait fait hommage de deux autres de ses ouvrages. Quand le secrétaire de la chambre demande à Schütz quel est son avis sur la valeur de la *Tabulatura nova*, le maître de chapelle rappelle tout d'abord que l'on a négligé d'accorder à Scheidt quelque récompense pour ce qu'il a offert en premier lieu. Les deux livres in-folio que l'on vient de recevoir maintenant contiennent des pièces écrites pour les organistes dans le style des Néerlandais, et dans le style qui est propre à Scheidt. Ils sont bien reliés, en parchemin blanc, avec un filet d'or, et les tranches sont marbrées : il est plus utile, sans doute, de décrire au secrétaire la belle apparence des livres, que de lui parler de la musique même. Schütz croit que, pour soutenir la réputation de son gracieux seigneur, il conviendrait de remettre à Scheidt un gobelet de 30 ou de

1. Chap. XVII, p. 186.

35 thalers, ou bien un gobelet de 20 thalers, avec le portrait de l'Electeur (30 décembre 1624)[1].

*
* *

Ainsi, la chapelle qu'il dirige va prospérant, elle commence à devenir célèbre en Allemagne, comme il le reconnaîtra lui-même[2] ; il est considéré comme un grand artiste, sa renommée est établie. En outre, son bonheur domestique paraît assuré : mais il n'en jouira pas longtemps.

En 1623 (28 novembre), une fille, Euphrosyne, lui était née ; en 1625, peu de temps après la naissance d'une seconde fille, Anna-Justina, sa femme mourut (6 septembre). Quelques jours auparavant, sa belle-sœur était morte. La mort de sa femme fut pour Schütz une épreuve inattendue, mais il sut accepter cette « croix »[3] avec fermeté, et chercha la consolation dans la

1. La Mara, *Musikerbriefe*, I, p. 68.

2. *Memorial* de 1651 (La Mara, ouv. cité, p. 81). Il recherche d'ailleurs les bons chanteurs : en 1635, on allègue, pour la louange de Michael Lohr, qui veut être *cantor* à la *Kreuzkirche*, que Schütz aurait désiré le recevoir parmi ses choristes, à cause de sa voix (K. Held, *Das Kreuzkantorat zu Dresden*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, X, p. 300).

3. L'expression est de lui (préface des *Psaumes* de Becker, qu'il met en musique, et publie en 1628, vol. 16 de l'éd. Spitta).

lecture des livres saints, et dans le travail. Il avait entrepris, quand il fut ainsi frappé, de composer une musique nouvelle pour les psaumes traduits en allemands par Cornelius Becker : quelques psaumes étaient déjà terminés, et les enfants de chœur que Schütz élevait dans sa maison les chantaient, à la prière du matin et à la prière du soir, mais l'ouvrage serait resté longtemps incomplet, parce que le musicien en était souvent distrait par d'autres affaires. Après la mort de sa femme, il n'eut plus de courage que pour cette tâche, qui l'apaisait par la méditation de la poésie biblique. Martin Opitz lui conseille aussi de calmer sa douleur par la musique. Mais il ne lui propose point de prendre dans l'Écriture le sujet de ses chants. C'est la bien-aimée elle-même qui doit l'inspirer. « Célèbre sa vertu, dis combien elle était aimable, quelle était la grâce de sa jeunesse, et la douceur des jours que tu passas près d'elle... » Au début des six strophes où le poète exhorte son ami à ressusciter, par sa musique, la femme qu'il pleure, quelques mots ont une force imprévue. Elle est peut-être seulement dans l'interprétation que la connaissance de l'art de Schütz nous en inspire. Mais on ne saurait non plus refuser de parti pris à Opitz d'avoir compris quelque chose à la musique du maître qu'il

admire. Aussi demeurons-nous indécis devant ces deux vers, qui ont peut-être un sens très profond, si l'écrivain n'a pas rapproché ces noms sans y penser, soumis à la routine des accords mythologiques : « O toi, l'Orphée de notre temps, qui fus instruit par Thalie[1]. »

Quand Schütz reçut d'Opitz ces encouragements et ces louanges, il était presque à la veille de collaborer avec lui. Au mois d'avril 1627, pendant les fêtes du mariage de Sophie-Éléonore, fille aînée de Jean-Georges, et de Georges de Hesse-Darmstadt, on représenta une « tragi-comédie pastorale », *Dafne*, dont les vers étaient de Martin Opitz ; Heinrich Schütz l'avait mise en musique. Le sujet était emprunté à la *Dafne* d'Ottavio Rinuccini ; mais ce n'est pas une traduction, et le poète allemand imite son modèle avec assez de liberté. Il tient à bien montrer la destination de la pièce. Elle est faite pour des noces princières ; il importe que les spectateurs le reconnaissent, et qu'ils découvrent, çà et là, de jolies allusions aux fiancés, et des compliments distincts. Ovide paraît, dans le prologue : il vient des Champs-Élysées, tout exprès pour redire la puissance et la cruauté de l'amour, qu'il a chantées jadis sur sa harpe fameuse ;

1. La pièce est citée par Schäfer, *Sachsen-Chronik*, I, p. 533.

son discours comprend sept strophes de six vers. Dans le premier acte, trois bergers se lamentent : un monstre est caché dans la campagne, et il y répand l'effroi. Pour donner un peu d'agrément à ce concert de plaintes, et y mêler comme des tons d'oracle, l'écho, par monosyllabes, dialogue avec les pâtres, et finit par leur annoncer qu'un dieu les délivrera bientôt : en effet, Apollon survient, qui tue la bête : joie des bergers qui célèbrent le pouvoir d'Apollon (quatre strophes).

Au commencement du deuxième acte, Cupidon est en conversation avec sa mère. Opitz veut être spirituel ; Cupidon raille Vénus, toujours prête à s'enflammer, la déesse l'appelle « petit fripon », mais leur dialogue sera bientôt interrompu. Cupidon s'écrie : « Voyez ! le dieu de Délos ! » et Vénus répond, avec infiniment d'à-propos (n'oubliez pas qu'on joue devant un parterre de princes) : « Qu'adviendra-t-il du ciel ? voilà déjà presque tous les dieux sur la terre. » Apollon se moque du petit archer (on dirait qu'Opitz s'amuse à répéter le nom de *Schütz ;* il y a là sans doute une intention comique dont il escompte le succès) [1] : l'enfant, qui est très ferré

1. Ainsi quand il écrit, dans le chœur des bergers, *O du kleiner nackter Schütze* (p. 71 de l'éd. de Ludwig Tieck, *Deutsches Theater*, 2e vol., 1817). Observons que le rôle de Cupidon a été ajouté par Opitz à la pièce de Rinuccini.

sur la hiérarchie (il a certainement été élevé avec les pages), riposte avec aigreur ; il est « du même ordre » qu'Apollon, comme lui, il a le titre de dieu, il saura bien lui faire payer ses railleries déplacées : l'acte se termine par un chœur des bergers, qui chantent à la gloire de Cupidon.

Troisième acte : Cupidon se venge, Apollon est tombé amoureux de Daphné. Il a été « percé par les traits trop acérés qui sortent de ses yeux » ; il le lui dit, elle ne l'écoute pas ; il voudrait bien la suivre ; tout occupée de sa chasse, elle l'éconduit. Les bergers vantent les bienfaits de l'activité.

Le quatrième acte montre Cupidon vainqueur : il s'en réjouit auprès de sa mère. Les bergers célèbrent le triomphe de l'amour ; tout aime sur terre, disent-ils, et les plantes mêmes ont, entre elles, des accointances mystérieuses.

Apollon et Daphné reparaissent au dernier acte. Le dieu supplie la nymphe qui s'éloigne de lui. « Je ne suis pas ton ennemi, et pourtant tu me fuis comme un agneau poursuivi par le loup. » Daphné est à bout de forces ; elle implore le secours de son père : « O Penœus mon père, prends-moi ; reçois ton enfant sans tache. Porte-moi secours, si toutefois un fleuve peut le faire. O Terre, protège-moi »... Changée en lau-

rier, elle donnera, éternellement, la couronne verdoyante aux poètes. Ce sera la revanche d'Apollon.

Les bergers et les nymphes dansent autour de l'arbre : ils chantent aussi, et longuement. Dans l'une des neuf strophes de ce chœur, Opitz compare, au laurier toujours vert, la plante noble par-dessus toutes les autres, la rue (c'est l'emblème de la maison de Saxe) dont les serpents n'osent pas s'approcher, une tige en sera détachée, pour le « lion qui l'emportera dans la Hesse »[1].

Cette pastorale fut jouée au château du Hartenfels, à Torgau, le 13 avril, dans la salle du festin. La composition de Schütz est perdue : il eût été intéressant de comparer la musique des scènes où le texte allemand est le plus près du texte italien, avec la musique de Jacopo Peri et de Marco da Gagliano[2]. Le poème d'Opitz a, d'ailleurs, fort peu de mouvement dramatique, mais offre au compositeur quelques épisodes lyriques, et le sert assez bien par la variété de

1. Je renvoie à l'étude d'Otto Taubert, *Dafne, das erste deutsche Operntextbuch* (1879), et à l'art. de M. H. Kretzschmar, *Das erste Jahrhundert der deutschen Oper*, dans les *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, III, p. 272.

2. Sur ces pièces, voyez *L'opéra en Europe*, etc. de R. Rolland, pp. 77 et 108.

la rythmique : cela suffit pour susciter des chants alertes et émouvants.

Un autre musicien de la chapelle électorale avait aussi écrit pour les noces de Torgau. Du moins, il est vraisemblable que, dédiant ses *Villanellen* à Sophie-Éléonore et à Georges de Hesse Darmstadt, le jour même de leur mariage, Johann Nauwach en fit chanter quelques-unes dans les intermèdes de la fête. Les vers d'Opitz en sont aussi la matière ; Heinrich Schütz a consenti à joindre une villanelle de sa composition à celles de Nauwach, et il en a demandé aussi le texte à Martin Opitz [1].

Les chroniqueurs de la cour accordèrent assez peu d'attention à toute cette musique. Ils avaient bien autre chose à décrire : un combat de 3 ours avec des bœufs et avec des chiens anglais (7 avril) ; la chasse donnée à vingt loups dans la cour du château, le 9 avril, et, le lendemain, une

1. 15e vol. des œuvres complètes de Schütz. Voici le titre de Nauwach :
Erster Theil Teutscher Villanellen mit 1, 2 *und* 3 *Stimmen auf die Tiorba, Laute, Clavicymbel, und andere Instrumente gerichtet;* voyez la préface du 15e vol. des œuvres de Schütz (éd. Spitta). Dans son troisième livre de compositions instrumentales, dédié en 1627 à Georges de Hesse-Darmstadt, le violoniste Carlo Farina ajoute cette remarque au texte d'une *gaillarde* à 4 voix : « *Questa Gagliarda e stata sonata et cantata in Ecco, sopra le nozze dell' Eccellentissimo Landgrafia d'Hassia, quando fu rappresentata in musica la Comedia della Dafne à Torga* » (cité par W.-J. von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, éd. de 1904, p. 59).

nouvelle bataille d'ours, de bœufs et de chiens, scène dont l'Électeur apprécia tout particulièrement la violence et le comique[1].

Schütz avait sans doute choisi, pour représenter *Dafne*, les musiciens les plus habiles de sa chapelle.

La liste qu'il établit, pour le congrès des princes électeurs à Mühlhausen, quelques mois plus tard, nous apprend le nom des instrumentistes et des chanteurs que le maître peut produire sans crainte. Il nomme, parmi les instrumentistes, Wilhelm Günther, Augustus Tax, Carlo Farina, Johann Köckeritz, Ernst Trost, et Friedrich Schulz. Les chanteurs qu'il voudrait emmener sont Johann Hasselt (s'il est de retour à temps), Bastian Hirnschrötel, Philipp Nusser, Johann Kramer, et Joh. Müller. Il aimerait bien que John. Nauwach vînt aussi, ainsi que Beltz (Peltz), avec sa petite cithare anglaise. Il demande enfin deux enfants pour chanter le discant, et trois jeunes garçons instrumentistes. Pour transporter les instruments, les bagages et les enfants, il faut, ajoute-t-il, deux voitures et un fourgon[2].

Il semble aussi qu'il prit quelques artistes pré-

1. W. Langhans, *Die Gesch. der Musik des 17. 18. und 19 Jahrhunderts*, I, 1884, p. 335.

2. L'assemblée dura du 4 octobre au 5 novembre 1627. La liste dressée par Schütz est publiée dans l'ouvr. déjà cité de Schäfer, p. 523.

férés avec lui, quand le *Landtag* fut tenu à Torgau, le 17 février 1628. Mais il lui manquait déjà de savoir comment payer les musiciens qu'il entraînait en de telles expéditions. En ce temps de guerre, le trésor de l'Électeur s'épuise rapidement. On crée de nouveaux impôts, mais en vain, car le peuple s'appauvrit[1]. Le jour des Rameaux de 1628, les musiciens adressent une supplique à Jean-Georges : ils n'ont guère eu, dans l'année, qu'un mois de solde, et ceux qui n'ont pas été à Mühlhausen ni à Torgau ont particulièrement souffert de l'absence de paiement. Même parmi les artistes qui furent de ces voyages, on trouve des mécontents : Johann Kramer, que Schütz considère comme le meilleur chanteur pour la basse, veut prendre congé, et ce serait vraiment déraisonnable de le laisser partir. Un tel homme obtiendra toujours une place, mais, pour le même salaire, « nous aurons bien du mal à en regagner un pareil », estime Schütz. Par différents « mémoires », qu'il rédige dans ce temps-là, le compositeur nous montre avec quel soin il administre sa chapelle, s'efforçant d'en conjurer la ruine, en préparant, pour l'avenir, de jeunes artistes qui la soutiendront. On leur donne de bons maîtres. Depuis plusieurs

1. Müller, ouvr. cité, 1er liv., p. 218.

années, Caspar Kittel étudie en Italie; c'est à Berlin que Joh. Peltz peut parvenir à « comprendre quelque chose à la petite cithare anglaise » ; Joh. Vierdanck, qui a déjà bien travaillé avec Wilhelm Günther, et qui, de tous les enfants, a la meilleure tête pour la musique, sera confié à Giovanni Sansoni, joueur de trompette et de cornet à la cour de Vienne [1], et il faudrait qu'il restât deux ans avec lui ; quant à Gabriel Günther, il paraît que quelqu'un de la noblesse doit le conduire à Vienne, à ses frais : il aura bien soin d'écouter attentivement la musique chez l'empereur, et il tâchera de saisir ce qu'il pourra de la bonne manière de chanter; Martin Zehme [2], de son côté, essaiera de devenir habile sur le luth.

Ces pensions, ces permissions de voyages, sont des récompenses fructueuses pour les élèves qui en profitent, et pour la chapelle même ; le désir de les obtenir doit singulièrement exciter au travail les disciples de Schütz si, comme l'était leur maître, ils sont « curieux de voir le monde ». L'Electeur n'accorde point, d'ailleurs,

1. Schäfer, pp. 422, 523 et 524. Le souffleur même, Peter Gliemann, est pris d'émulation : en 1630, il demande 20 thalers parce qu'il a commencé d'apprendre le fifre, et il a un grand désir d'étudier le hautbois, et la cornemuse (Schäfer, p. 423).

2. Schäfer, p. 523.

de telles faveurs à la légère. Ainsi le 16 novembre 1628, il exprime son étonnement, à cause de la gratification que l'on prétend allouer à Vierdanck. Avant de donner 200 thalers pour lui, par an, il faut considérer que Wilhelm Günther, qui l'a formé, n'a pas davantage pour son propre salaire : il serait bon de savoir combien on dépensait pour Günther, et pour Johann Köckeritz (Göckeritz), quand ils étaient en Italie [1]. Schütz n'eut pas à intervenir dans cette contestation. Il n'était plus à Dresde. Il avait été pris d'un vif désir de revoir l'Italie : il savait que, depuis son premier voyage, la musique n'avait pas cessé de se transformer, que, jamais, on n'avait assisté à une pareille éclosion, si rapide et si magnifique, et que les plus habiles avaient à rapprendre leur métier, s'ils l'avaient appris seulement quelques années auparavant. Dès le commencement de 1628, il avait résolu de partir : mais il fallut attendre que Jean-Georges lui permît de s'en aller. Le 22 avril, le maître de chapelle adressait à l'Électeur une véritable supplique. Il y prodigue les témoignages de res-

1. Schäfer, p. 422. Günther et Köckeritz avaient été en Italie en 1596. Ses études faites, Vierdanck fut nommé organiste à Sainte-Marie de Stralsund. Dès 1637, parut de lui l'*Erster Theil newer Pavanen, Gagliarden, Balletten vnd Correnten* pour deux violons et basse. La dédicace est du 25 mars (partie de basse à la bibl. Sainte-Geneviève).

pect et de dévouement : il s'en remet au bon plaisir du souverain, il prendra sa détermination comme si elle venait de Dieu lui-même, mais, tout en protestant de son obéissance, il défend sa cause, avec fermeté. Il établit tout d'abord qu'il ne s'est pas mis en tête de quitter la cour par légèreté, ou par simple envie de voyager, mais parce qu'il veut éclairer et développer son esprit. Rien ne l'entraîne, que l'impatience de faire des progrès dans son art. Il espère que l'on reconnaîtra l'utilité de son entreprise, et qu'on ne lui opposera pas de mauvaises raisons ; il serait vain de le retenir, pour lui épargner de s'exposer aux dangers de la route, car nul homme n'est en sûreté ici-bas, même dans sa propre maison. Du reste, il cheminera « en forte compagnie ». Il ne craint pas d'ajouter qu'il serait contraire aux intérêts de l'Electeur de le forcer à rester : si quelqu'un imaginait de s'opposer à son projet, croyant par là servir le prince, il se tromperait étrangement, car un refus bouleverserait tellement le musicien, qu'il en deviendrait incapable de remplir ses fonctions, et son trouble durerait bien plus longtemps que n'aurait duré son absence [1].

Jean-Georges se laissa convaincre enfin, et

1. Schäfer, p. 525.

Schütz put partir pour Venise. Il n'arriva qu'au milieu de l'automne, dix semaines après avoir quitté Dresde. Ce long voyage, qu'il avait entrepris à ses frais, lui coûta bien plus cher qu'il ne l'avait prévu ; il dépensa, de plus, beaucoup d'argent pour acquérir une quantité de musique nouvelle. Comme il ne s'était dirigé vers l'Italie que pour « augmenter son expérience dans sa profession », il aurait été peu avisé de lésiner, et de se refuser « ces jolies choses » qu'il était venu chercher de si loin. Il aurait perdu le prix de ses peines, et cette malencontreuse épargne l'aurait privé, plutôt qu'enrichi. Comment tirer quelque profit de l'onéreuse entreprise, s'il faut négliger l'affaire principale, qui est de capter les découvertes des compositeurs modernes ? Elles sont innombrables, ces inventions, et les œuvres où elles paraissent rempliraient une bibliothèque. «Car, depuis que j'ai été ici pour la première fois, tout ce travail a bien changé, et la musique destinée aux festins des princes, aux comédies, aux ballets, et à de semblables *représentations* a fait de remarquables progrès. » C'est à l'Électeur que Schütz expose, dès le 3 novembre, le dénûment où l'a réduit la passion « d'avancer dans son art ». Il ne doute pas que le prince, jaloux de « sa réputation », ne lui accorde quelque gratification supplémentaire.

Dans cette lettre, Schütz prend le ton d'un solliciteur : à vrai dire, il était en droit de réclamer, car on lui devait déjà une partie de son salaire [1].

Il eut bientôt fait de voir par quoi la musique d'à présent différait de la musique dont Gabrieli lui avait enseigné les secrets : « Ayant demeuré à Venise, chez mes vieux amis, écrit-il en 1629, je reconnus que la manière de composer avait un peu varié. » Il jugea que l'on avait abandonné les anciens chants, pour flatter l'oreille, la « chatouiller » par des caresses toutes nouvelles, et il appliqua « son esprit et ses forces » à la recherche de ces inventions subtiles et délicieuses [2].

A Venise, un tel travail était facile. C'est là que les musiciens audacieux, épris de nouveauté, publient leurs œuvres. Par eux, le chant religieux prend les tournures pathétiques du chant de théâtre. La vierge Marie gémit *sopra la faccia di Cristo estinto* (1613) [3]. Angelo Grillo a fourni, à divers musiciens, le texte de ces plaintes, de même qu'il offre sa poésie à Serafino Patta, qui en tire des « motets et madrigaux » composés *per cantare solo nel organo*,

1. Schäfer, pp. 526 et 531 (note 16).
2. *Symphoniae sacrae*, dédicace (5e vol. de l'éd. Spitta).
3. Ambros, *Geschichte der Musik*, IV, p. 312.

clavicordo, chitarrone et altri istromenti (1614)[1]. Girolamo Marinoni donne, la même année, ses *Motetti a una voce*, où il traite des paroles latines, qu'il essaie d'interpréter dans le style de Monteverdi[2]. De 1613 à 1615, Pietro Pace, organiste de la *Santa Casa di Loreto*, fait paraître plusieurs livres de *Motetti*, à voix seule, et à plusieurs parties, avec la basse *per sonar nell' organo*[3]. Dès 1612, Antonio Burlini, dans ses *Fiori di concerti spirituali*, avait expliqué, après Banchieri[4], la manière de joindre l'harmonie au chant, ainsi que les chiffres l'indiquent[5]. De Severo Bonini, les éditeurs de Venise avaient reçu les *Affetti spirituali* (1615), où quelques pièces à deux voix, sont traitées *in istile di Firenze, o recitatiuo*; de Leonardo Simonetti, ils avaient accepté la *Ghirlanda sacra de motetti a voce sola;* de Vincenzo Ugolini, ils avaient imprimé plusieurs livres de motets (1616-1619) et de Lorenzo Ratti, neveu d'Ugolini, un recueil, où les compositions sont destinées à des solistes, et à des groupes de chanteurs. Il faudrait

1. *Ibid.*, p. 310.

2. *Ibid.*, p. 311.

3. Voyez le *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, de G. Gaspari, II, 1892, p. 471.

4. *L'organo suonarino*, 1611.

5. Cf. Fétis. *Biogr. univ. des musiciens*, II (1861), p. 118.

citer encore une infinité d'œuvres, qui sortent des librairies de Venise, et montrent comment les procédés nouveaux ont été employés par Girolamo Melcarne (1619), par G.-C. Bianchi (1620), par Micheli Clarentio (1627), par Tarquinio Merula (*Motetti a due e tre voci con violette ed organo*), par Stefano Bernardi (*Motetti in cantilena* (1613) par Brunetti (1625), par Alessandro Milleville[1], et par Fr. Turini, qui propose des motets écrits, indifféremment, pour le soprano, l'alto, le ténor ou la basse (1629)[2].

Tous ces musiciens ont rejeté les formes compliquées, et l'étroite discipline du passé. Ce que Sébastien de Brossard écrit au sujet de l'un d'eux, Alessandro Grandi, s'applique au groupe entier : « On peut dire que cet auteur est un des premiers, du moins d'entre les Italiens, qui, après l'invention de la basse continue..., en a poussé l'usage le plus loin, et un des premiers qui a commencé à secouer le joug des règles trop scrupuleuses de l'ancien contrepoint. »

1. Milleville était d'origine française. En 1532, Matthieu de Milleville était organiste à Paris (*Arch. de la Meurthe*, B 1052). Jean de Milleville était chantre au service de Renée de France, duchesse de Ferrare (compte de 1553, Bibl. nat. ms. fr. 3002, fol. 50 *b* et fr. 7853, p. 1852).

2. Je ne peux signaler que quelques œuvres encore, les *Concerti ecclesiastici* d'A. Grotti (1618) et de J. Donati (1619), les *Sacri concerti* de C. Porta (1620). Il conviendrait d'examiner de près cette nouvelle musique d'église.

Cette remarque est jointe aux *Motetti* que Grandi avait mis au jour en 1621 [1]. Certes, il ne faut pas y chercher une exactitude parfaite ; mais S. de Brossard a bien observé que Grandi appartient au clan des musiciens émancipés. Heinrich Schütz devait considérer ses motets avec une attention d'autant plus vive qu'il avait été, comme lui, élève de Gabrieli [2]. Parmi les compositeurs de cette époque de 1620 à 1630, Grandi a de l'autorité. Sa musique est admise par J. Donfried dans son *Promptuarium musicum* (1623) [3], et dans son *Viridarium musico-marianum* (1627) [4] ; dans son *Architectonice musices universalis* (1631), Wolfgang Schonsleder lui emprunte des exemples [5]. Dans le commencement du motet à 4 voix *Vidi speciosam*, cité par Schonsleder, les voix se meuvent avec une élégante simplicité, qui cache beaucoup de

1. Bibl. nat. Vm[1] 970 (Exemplaire incomplet).

2. Caffi, ouvr. cité, I, p. 184. Aluigi Grani, élève aussi de Gabrieli (même ouvr., p. 185), était l'ami de Grandi, qui donne une de ses compositions dans son 1er livre de motets.

3. *Pars altera* (bibl. nat.).

4. Ce recueil contient de nombreux motets de Grandi ; beaucoup de ces pièces sont en duo (n° 77, *Surge, propera*, en dialogue) ; un *Ave, regina* est écrit pour 4 sopranos ou 4 ténors (Bibl. nat. Vm[1] 963).

5. *Architectonice musices universalis, ex qua Melopoeam per universa et solida fundamenta musicorum, proprio marte condiscere possis. Autore Volupio decoro musagete*, Ingolstadt, 1631. Bibl. Sainte-Geneviève 4° V 608 (Réserve), pp. 104 et 230.

hardiesse ; Grandi évite de désobéir avec éclat aux préceptes anciens, mais il les interprète avec tant d'artifice, qu'il est tout près de les ruiner. Les lignes pures qu'il entrecroise ne se nouent pas exactement aux points que les vieux praticiens auraient marqués, mais un peu au delà, ou un peu en deçà. Au lieu de la note prévue, et permise, c'est la note voisine qu'il choisit. Substitutions tolérées, à la vérité, mais dont la fréquence dérègle toute la machine scolastique. Les consonnances approuvées perdent ainsi leur primauté, tandis que les accords incertains s'étalent en belle place. Causés et sauvés par ce contrepoint trop habile, les désordres de l'harmonie dissonante finiront par sembler légitimes. Grandi habitue ainsi les auditeurs aux nouveautés les plus étranges, même quand il paraît écrire en style ancien ; il les entraîne, de plus, par les mélodies claires et vives qu'il déploie dans les compositions dont la forme est moderne. Il se contente, bien souvent, dans ses motets à plusieurs voix, d'accompagner à la tierce le chant principal, et de soutenir d'une basse très simple les traits parallèles qu'il se plaît à prolonger. Il en est ainsi dans un fort agréable motet pour la fête de Sainte-Cécile [1], dans le motet *Missus est Gabriel*

1. *Il terzo libro de motetti a* 2. 3. 4. (Bibl. nat., éd. de

angelus a Deo[1], et dans certains passages du motet *Quasi cedrus exaltata sum in Libano*[2] : Le chant des soprani semble y répéter les phrases de quelque litanie populaire. Quelquefois, les paroles sont rythmées sur une suite de notes répétées, et prononcées en même temps par les chanteurs, ce qui fait une sorte de faux-bourdon véhément[3]. Enfin, des fragments de récitatif alternent avec les ensembles[4] ; on trouve même des essais de dialogue[5] et, souvent, des compositions pour voix seule, où Grandi donne à sa musique une forme symétrique bien déterminée[6].

1636, Rés. Vm¹ 70). M. Leichtentritt (ouvr. cité, p. 258) donne tout le début de cette gracieuse composition.

1. *Il primo libro de motetti a due, tre, quattro, cinque, et otto voci*, etc., *accommodati per cantarsi nell' organo, clavicembalo, chitarrone, ò altro simile stromento*, 5e éd., Venise, 1628 (Bibl. nat. Rés. Vm¹ 68).

2. Ce motet se trouve dans les collections d'Ambr. Profe, organiste à Breslau (*Vierdter und letzter Theil geistlicher Concerten*, 1646). S. de Brossard l'a mis en partition (Bibl. nat. Vm¹ 1202).

3. Par exemple dans *Hic est vere Martyr* (*Il primo libro de motetti*).

4. Le *canto solo* déclame *O Maria, o Maria dilecta*, dans *Quam pulchra es* (nº 184 du *Viridarium* de Donfried).

5. Dans *Missus est Gabriel angelus a Deo* (1er livre de motets) : dans *Surge, propera, amica mea* (*Viridarium* de Donfried, nº 77) ; dans *Heu mihi*, où les plaintes et les consolations sont mêlées de réponses *in Ecco* (*Il secondo libro de motetti*).

6. Par l'emploi d'une sorte de refrain; voyez le *Cantabo domino* donné par Profe (*Erster Theil Geistlicher Concerten*, 1641), et le *Cantabo domino* du 1er livre de motets; voyez

Dans la troisième partie de ses *Symphoniae sacrae* (1650), Schütz publie un « concert » écrit à l'imitation du motet *Ego flos campi* de Grandi. Ce motet avait paru en 1621 [1]. Le musicien allemand le connut peut-être pendant son second séjour en Italie. Ce fut alors, sans doute, qu'il se prit d'admiration pour Claudio Monteverdi, auquel il emprunte, dans la deuxième partie des *Symphoniae sacrae* (1647), et qu'il appelle, dans l'avis au lecteur, l'ingénieux (*scharfsinnig*) Monteverdi [2]. Depuis 1613, Monteverdi était maître de chapelle de Saint-Marc. Il avait, à l'église, maintenu l'art magnifique et coloré de ses prédécesseurs, et il l'avait enrichi. Ses vêpres de la Vierge (1610) sont d'une étonnante diversité ; doubles chœurs, épisodes en solo, traits de virtuosité pour les chanteurs, accompagnement des cornets, des violons, des violes, des trombones, des flûtes, de l'orgue, effets d'écho, et la gravité de l'ancienne polyphonie mêlée aux inventions de l'opéra [3]. En 1621, il avait composé la musique pour le service

aussi *Nigra sum* (n° 9) et *O quam suave* (n° 12), dans le *Viridarium* de Donfried.

1. *Motetti a vna, et dve voci, con Sinfonie d'Istromenti, partiti per cantar, et sonar co'l chitarrone* (Bibl. nat. Vm[1] 970, éd. de 1626).

2. Ed. Spitta, vol. 7.

3. Leichtentritt, ouvr. cité, p. 243.

funèbre de Côme II de Florence, que l'on avait chanté à Venise (le 25 mai). Il s'était mis à l'œuvre avec passion, avait atteint, dans la *sinfonia*, à l'expression la plus forte de la tristesse, et avait imaginé, pour l'élévation de l'hostie, de donner un tour dramatique au *De profundis*, dialogue entre l'âme, terrifiée par les peines du purgatoire, et les anges qui la consolent[1]. En 1624, il avait fait l'essai du style *concitato*, en mettant en musique le combat de Tancrède et de Clorinde (*Jérusalem délivrée*, chant XLI, strophes 52-68), que l'on entendit chez le sénateur Mocenigo. Il jugeait que l'on devait enrichir la musique de l'expression des sentiments violents ; les compositeurs n'avaient encore présenté que des scènes de caractère doux (*molle*) ou tempéré. Il fallait, maintenant, montrer l'âme troublée, l'âme emportée par la fureur ; dans sa composition, il dépeignait l'ardeur belliqueuse, la supplication, et la mort même. Cette œuvre eut tant de succès, que Monteverdi s'empressa d'en écrire d'autres du même genre, pour la chambre et pour l'église. Ces nouvelles tentatives furent approuvées de tous et imitées[2]. Quand Schütz était à Venise,

1. Caffi, ouvr. cité, I, p. 227 (d'après Giulio Strozzi).

2. La dissertation de Monteverdi sur le style *concitato*, est jointe à ses *Madrigali* de 1638, et reproduite par E. Vogel

elles étaient encore considérées comme d'étonnantes trouvailles qui annonçaient d'autres merveilles, toutes prochaines [1].

Auprès de Monteverdi, quelques musiciens de grand talent avaient conservé une certaine renommée. Le second maître de chapelle de Saint-Marc, Giovanni Rovetta, qui avait remplacé Al. Grandi en 1627, écrivait des motets *concertati*, où la mélodie se développe avec une heureuse continuité ; à la vérité, les différentes voix semblent la diviser, mais les fragments en sont juxtaposés avec tant d'industrie que la progression du chant n'est jamais interrompue [2]. Les thèmes de Rovetta sont clairs et, quelquefois, d'une gravité un peu austère. Au début de *Domine, in virtute tua laetabitur rex,* c'est presque en forme de récitatif que le ténor énonce les premiers mots [3] ; dans *Domine, Deus*

(*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1887). Voyez aussi l'*Histoire de l'opéra en Europe, avant Lully et Scarlatti*, de R. Rolland, p. 95.

1. En 1629 même, Monteverdi composa une cantate, *Il Rosajo fiorito* (Ambros, *Gesch. der Musik*, IV, p. 360) ; en 1630, il écrivit la *Proserpina rapita* pour les noces de Lorenzo Giustiniani avec la fille de Girolamo Mocenigo (Pietro Canal, *Della musica in Venezia*, dans *Venezia e le sue lagune*, 1er vol., 1847, p. 490).

2. Je renvoie à l'excellent travail de M. Leichtentritt (*Geschichte der Motette*), où l'on trouvera l'analyse et des extraits du *Salve, regina* de Rovetta (pp. 250 et suiv.).

3. Bibl. de l'Université d'Upsal, partition en tablature (83 : 4 *bis*), tiré des *Motetti concertati* de 1640 (un exemplaire de ces motets se trouve à la Bibl. Sainte-Geneviève, 4° Vm 585).

meus, le premier ténor déclame, plutôt qu'il ne chante, *peccavi graviter coram te* [1] ; dans *Ego sum qui sum*, les deux strophes que les soprani font entendre tour à tour ont, presque note pour note, la même musique, et le solo de la basse a le même accompagnement que les deux solos de soprano [2]. Ainsi, Rovetta ne cherche point à interpréter minutieusement le texte qu'il a choisi : il lui suffit d'en traduire, avec noblesse, le sentiment général. Cependant, il ne manque pas d'émotion : les trois voix supplient, avec une obstination pathétique, à la fin du motet *Domine Deus*. Dans ses œuvres profanes, enfin, sa musique est d'une charmante légèreté, mêlée de tendresse [3].

Tandis qu'il s'accoutumait aux finesses de la musique nouvelle, s'exerçait à en user, et donnait le témoignage de sa récente habileté dans les *Symphoniae sacrae*, dont il publie la première partie à Venise en 1629, Schütz veille aussi, de loin, aux intérêts de la chapelle de Dresde. Le 29 juin 1629, il écrit à l'Électeur pour l'informer de ce que valent divers musiciens que l'on

1. Bibl. de l'Université d'Upsal, part. en tablature (83 : 4).

2. *Motetti* de 1640 (Bibl. de l'Université d'Upsal, part. en tabl. 83 : 6). Le même procédé est employé par Chr. Bernhard, Matthias Weckmann et Dietrich Buxtehude.

3. On peut en juger d'après ses *Madrigali concertati*, publiés en 1645 par G. B. Volpe, et dédiés à Fr. Cavalli (Bibl. Sainte-Geneviève, 4° Vm 585). Cavalli était déjà depuis longtemps à Venise, quand Schütz y vint en 1628.

pourrait appeler à Dresde : le violoniste Grünschneider, qui est resté quelque temps à la cour de Toscane, « n'est bon que pour jouer des danses », mais paraît incapable de servir dans l'orchestre, pour la musique proprement dite : s'il lui arrivait de concourir avec d'autres bons musiciens, « nous n'en tirerions pas de gloire », assure Schütz ; quand il était en Allemagne avec le grand-duc de Toscane, on n'avait pour lui aucune estime à la cour de l'Empereur. Un autre violoniste, Francesco Castelli, que Schütz a rencontré à Venise est, au contraire, un artiste de grand mérite : il a passé treize ans ou davantage à la cour de Mantoue, « où la musique a été plus florissante que dans toutes les autres cours d'Italie » et, à cause des troubles, il s'est retiré à Venise ; il n'a pu obtenir encore de place, car il n'y a pas eu de vacance à Saint-Marc. C'est un brave homme, scrupuleux et modeste. Sa science est parfaite, il joue bien les danses, il est capable de diriger toute une compagnie de violonistes, et l'Électeur aura, sans doute, autant de plaisir à l'entendre qu'à entendre, auparavant, Carlo Farina. Schütz l'a engagé pour un an, lui promettant le même salaire que recevait Farina, et il partira pour Dresde avec lui. Mais il faudra que le prince lui envoie quelque argent, afin

qu'il ne laisse pas sans ressources sa femme et ses enfants. On évitera du reste, avec le plus grand soin, toute dépense inutile. Caspar Kittel, qui est en Italie depuis plusieurs années, regagnera l'Allemagne avec Schütz et Castelli. La musique et les instruments que le maître de chapelle avait achetés avaient été déjà envoyés à Leipzig. Les musiciens eurent peine à se mettre en route : ce qu'ils possédaient ne suffisait pas pour le voyage, et Schütz fut contraint d'emprunter à « quelques bonnes gens » de la ville. Le 24 août 1629, il écrit de Venise à l'Électeur qu'il a dû s'ingénier et s'évertuer pour obtenir la somme nécessaire pour le retour et il demande au prince de lui accorder 300 thalers, pris d'ailleurs sur sa solde, et de les lui faire remettre à Leipzig, quand il y arrivera, vers la Saint-Michel. Sans cela, il ne pourra payer ses dettes et sauver son bon renom. Ses dépenses ont été d'autant plus ruineuses qu'il a été tenu, pendant son absence, de nourrir à ses frais les enfants de la chapelle qui habitaient dans sa maison. Ces enfants recevaient alors les leçons du second maître de chapelle, Zacharias Hestius, qui avait été nommé à la chapelle du château le 25 juin 1624 [1].

1. W. Schäfer, ouvr. cité, p. 434.

Quelque temps avant le retour de Schütz, un musicien anglais, John Price, avait été admis à servir l'Électeur (23 avril 1629). Il devait diriger la petite musique de la chambre ; on lui promettait 300 thalers par an, et il prétendait faire entendre de la musique à la manière française, à la manière anglaise et, au besoin, « à la manière italienne de maintenant, ainsi que cela se pratique à la cour impériale, avec deux ou trois instrumentistes, ou davantage ». Il était resté longtemps à la cour de Wurtemberg, où il avait donné de tels concerts, avec ses deux beaux-frères (sans doute Johann et David Morell)[1]. Les musiciens de l'Électeur accueillirent sans doute assez mal John Price qui, si l'on s'en rapporte à Mersenne, jouait de la flûte « à trois trous » avec beaucoup d'adresse[2]. En 1632, il se plaignait de n'avoir pu encore accomplir ses desseins ; il avait tenté vainement de montrer qu'il avait du talent, devant « ceux qui le savaient bien, mais ne voulaient pas le savoir ». Il semble que Schütz était de ceux-là. Il lui paraissait sans doute condamnable d'entretenir une « petite musique », en ce

1. Müller, ouvr. cité, 173 ; Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, I, 1861, p. 73 : Jos. Sittard, *Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, I, 1890, p. 34 et p. 46.

2. *Harmonie universelle*, l. V, des instruments à vent, prop. V, p. 232.

temps où il était si difficile de sauver de la ruine la chapelle de l'Électeur. Le trésor était épuisé par la guerre ; les musiciens, qui n'étaient plus payés, murmuraient et voulaient se retirer. En 1631, le maître de chapelle avait eu beaucoup de peine à calmer le chanteur Johann Hasselt, qui ne cessait, depuis longtemps, d'offrir sa démission et de réclamer ses gages. Cette obstination avait irrité l'Électeur, qui craignait que les autres musiciens ne fussent entraînés par Hasselt à l'imiter. Il fallut que Schütz intervînt comme médiateur, prêchât la patience et rappelât que le serviteur imprudent avait « une voix excellente »; il pourrait d'ailleurs se corriger des défauts qu'il avait dans la « manière et la prononciation », et il serait très regrettable de le perdre[1].

Schütz avait de bonnes raisons pour plaider en faveur de Hasselt. Il souffrait, comme lui, du mauvais état où étaient les finances de Jean-Georges I[er]. On lui devait encore, en 1630, une partie de son traitement de 1628, ses gages de 1629, et quinze mois de pension pour les trois enfants de la chapelle qui vivaient chez lui[2].

A ces soucis d'argent, s'ajoutaient d'autres

1. Schäfer, ouvr. cité, pp. 435 et 436; Müller, ouvr. cité, p. 25; Hammerich, ouvr. cité, p. 94; Hagen, ouvr. cité, p. 16.

2. Schäfer, p. 531.

peines. Une sœur de Schütz, Dorothea, était morte en 1628[1] : son père, le bourgmestre de Weissenfels, mourut le 25 août 1631, et son beau-père, Christian Wildeck succomba quelques semaines plus tard (7 octobre)[2]. Son ami Schein lui avait été enlevé l'année précédente (19 novembre 1630). Après avoir chanté pour tant de funérailles, il ne lui restait plus qu'à chanter d'avance pour les siennes[3]. Il avait dû, cependant, préparer des compositions d'apparat pour les fêtes religieuses et les banquets qui furent donnés à Leipzig, pendant le temps où les princes allemands y tinrent leur assemblée, du commencement de février jusqu'aux premiers jours d'avril, en 1631. La musique des voix et des instruments que l'on entendit le 10 février fut signalée par les chroniqueurs, ainsi que le *Te Deum* du 3 avril. Ces deux jours-là, le sermon fut prononcé par le prédicateur de la cour de Saxe, et cela paraît indiquer que le service fut chanté par les musiciens de l'Électeur[4]. Schütz

1. A. Werner, ouvr. cité.

2. Sermon funèbre (d'après Beyer), p. 174. Chaque fois qu'il avait eu quelque bonheur à l'étranger, sa joie avait été gâtée, au retour, par le sel de la douleur, dit le prédicateur Geier.

3. Voyez les vers latins que Schütz a écrits avant son motet *Es ist gewisslich wahr*, composé à la demande de Schein (1631, vol. 12 des œuvres complètes).

4. Wustmann, ouvr. cité, p. 219.

était d'ailleurs renommé alors, pour l'allègre vigueur de sa musique. « Quand les chants de Schütz retentissent, écrit Fleming vers 1631, la joie de la Saxe grandit[1]. » Ces mots, écrits quand le musicien était accablé par la douleur, forment un bel éloge de sa force d'âme. Mais il fallait, du moins, qu'il pût faire entendre ces chants qui guérissaient de la tristesse ; l'affaiblissement de la chapelle ne le lui permettait plus. Ses efforts pour la relever étaient inutiles, et il prévoyait que, tant que l'on serait en guerre, il ne parviendrait pas à la rétablir, finirait par désespérer, et n'aurait plus le courage de composer. Aussi désirait-il vivement quitter Dresde, et se retirer dans l'Allemagne du Nord, où il ne serait plus troublé dans son inspiration, et écrirait à son gré. A plusieurs reprises, il avait demandé un congé d'un an ; depuis le printemps de 1632, il renouvelait ses instances, sans résultat, et il se serait peut-être lassé, quand, dans les premiers jours de 1633, il fut appelé par le prince royal Christian de Danemark à gouverner la chapelle royale

1. *Paul Flemings deutsche Gedichte*, éd. par Lappenberg, I, 1865, p. 123 (*Viertes Buch poetischer Wälder*, pièce adressée au luthiste de Prague Johann Klipstein). En 1632, Fleming dédia un poème allemand de 10 strophes à Schütz : la mère du musicien, qui paraissait mourante, avait été ranimée quand on lui avait annoncé l'arrivée de son fils Heinrich (éd. citée, p. 351, et *Lateinische Gedichte*, éd. Lappenberg, 1863, p. 395).

de Copenhague pendant les fêtes de son mariage avec la princesse Magdalena-Sibylla, fille de l'Électeur de Saxe. Il avait reçu l'invitation du prince par Friedrich Lebzelter, envoyé de Saxe à Hambourg[1]. Le 9 février 1633, le compositeur adressa un « très humble mémoire » à Jean-Georges, lui rappelant qu'il le priait depuis longtemps de le laisser partir pour la « Basse-Saxe[2] » ; il avait divisé sa supplique en huit paragraphes où il démontrait que, pendant ce temps de guerre, il pouvait fort bien s'éloigner ; ce n'était point le temps de faire grande musique, et la compagnie des instrumentistes et des chanteurs avait diminué, quelques-uns étant devenus incapables de servir, à cause de leur âge ou de leurs infirmités, ou s'étant retirés ; aussi ne devait-on plus compter préparer une musique solennelle, ou exécuter des œuvres à plusieurs chœurs ; de plus, il était nécessaire que le « collège des musiciens » fût réformé. L'absence du maître ne nuira pas à la restauration de la chapelle, au contraire. Pour lui, il avait besoin

1. Hammerich, ouvr. cité, pp. 106 et 194. Dans une lettre à Phil. Hainhöffer (23 avril 1632), Schütz cite Lebzelter, au sujet d'une liste de *Musiche da Napoli*. Par la même lettre, nous savons que Fr. Castelli, le violoniste, était mort plus d'un an auparavant, et que Caspar Kittel, qui était revenu d'Italie avec Schütz et Castelli, était alors fort malade (La Mara, *Musikerbriefe*, I, 70-71).

2. Schäfer, p. 539.

d'échapper à ces alarmes qui lui troublaient le cœur, et de fuir ces pays désolés par la guerre, afin de travailler et d'avancer dans sa profession. Or, il était advenu que, sans qu'il prît de peine pour cela, et même sans qu'il y pensât, le jeune prince royal de Danemark venait de lui offrir, par l'entremise de Lebzelter, de rétablir sa musique ; Schütz espérait que l'Électeur lui accorderait de contenter le prince qui allait devenir son gendre et lui permettrait de se rendre bientôt en Danemark, afin d'accoutumer à sa manière les musiciens du roi, et de les diriger pendant les fêtes du mariage. Il voyagerait à ses frais, et n'importunerait pas l'Électeur en réclamant de l'argent : toutefois, si le *Collegium musicum* recevait quelque paiement, il priait que sa quote-part lui fût remise. Il appartiendrait à l'Électeur de déterminer le temps de son retour : il souhaitait obtenir un congé d'un an. Comme gage de fidélité au service de « la maison électorale et de la chère patrie », il laisserait en Saxe tout ce qu'il possédait.

Quelques jours avant de présenter sa requête à Jean-Georges, Schütz avait répondu à Lebzelter (6 février 1633). Impatient de quitter ce pays où l'état de guerre était si « contraire à sa profession », il était résolu à supplier de nouveau l'Électeur de le congédier pour un an, quand il

avait reçu la lettre de Lebzelter. Les avances du prince le comblaient de joie. « Qu'un tel soleil, encore à son lever, daignât le considérer avec des yeux favorables, » lui paraissait d'un heureux présage (*ein gut Omen*); c'était « un coup de la Providence » qui assurerait le succès de ses desseins. S'il plaisait au prince de Danemark d'envoyer lui-même une demande à Jean-Georges, ce serait le plus grand secours en cette entreprise. Il priait d'ailleurs Lebzelter de le recommander encore à l'héritier de Danemark. Certes, « ses qualités étaient médiocres », il ne pouvait guère se vanter d'autre chose que d'avoir fréquenté les musiciens les plus considérables de l'Europe, et recueilli « l'ombre de leur art ». Pourtant, avec l'aide de Dieu, il espérait fournir à la chapelle danoise un assez grand nombre de belles compositions, non seulement de son invention, et c'était la plus faible, mais des maîtres les plus éminents, dont il n'avait pas réuni les œuvres sans beaucoup de peine.

Il priait aussi Lebzelter d'apprendre au prince, à l'occasion, que, dans son dernier voyage en Italie, il s'est exercé à une sorte de composition toute particulière : c'est « comme une comédie à plusieurs voix en style oratoire (*in redenden stylo*)... que l'on joue en chantant ; chose encore tout à fait inconnue en Allemagne, du moins

telle que je l'entends », et que, en l'état difficile où l'on y vit, on ne saurait mettre à l'essai. Schütz regrette que ces inventions restent ignorées ; elles sont « vraiment majestueuses et princières », et il les appelle ainsi, non à cause de sa musique, dont il ne faut pas tenir compte, mais à cause de tout ce qui s'y trouve mêlé. Évidemment, il est possédé par le désir de voir le prince accueillir une œuvre de théâtre ainsi traitée, car il désespère d'en produire de semblables dans son pays : il sait bien, du reste, qu'à Dresde il ne fait rien d'utile, « moins que rien[1] ».

Le prince de Danemark se hâta de prier l'Électeur de lui envoyer ce musicien qui lui avait été présenté comme singulièrement habile en sa profession, et si renommé que des « potentats catholiques » auraient bien voulu l'avoir à leur cour[2] : il reconnaissait qu'il était presque sans égal et, pour obtenir plus sûrement que Jean-Georges lui accordât un congé, il écrivit aussi à l'Électrice douairière, dont l'influence était grande sur Jean-Georges. A ces lettres il joignit un passeport pour Schütz (1er mars 1633). Cependant, le maître de chapelle différait de partir

1. Hammerich, ouvr. cité (la même lettre est dans le résumé en allemand publ. par Catherinus Elling dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1893, p. 83).

2. Hammerich, ouvr. cité, p. 106.

pour le Danemark. Au mois de juillet, le prince Christian dut lui demander de se mettre en route sans délai. Quelques semaines plus tard, Schütz était à Hambourg, où il séjourna pendant deux mois environ, de septembre à novembre, attendant que le prince fût à Haderslevhus pour s'y rendre. De Haderslevhus, où il resta sans doute un peu, il se dirigea vers Copenhague, le 6 décembre. Aussitôt après son arrivée, il fut nommé maître de chapelle, avec un salaire de 800 rixdales pour un an, à compter depuis le 10 décembre 1633. Il reçut un logement en ville. Pour les répétitions, les musiciens se réunissaient dans la chapelle du château, ou dans une salle voisine de l'appartement du roi. Afin de les maintenir dans une stricte obéissance, il fallut les menacer de les priver de leurs gages, s'ils étaient indociles ou de mauvaise volonté[1].

L'incendie de 1794 a détruit les œuvres que Schütz dirigea pendant les fêtes du mariage. Ces fêtes durèrent du 5 au 18 octobre 1634 (du 15 au 28, d'après le nouveau calendrier), et le roi dépensa deux millions de rixdales, pour éblouir les ambassadeurs des princes étrangers. Par les descriptions de ces noces magnifiques, nous

1. Le 21 janvier 1634, à Copenhague, il écrivait de pieuses maximes dans l'album de Joachim Morsius (M. Seiffert, *Das Album Morsianum*, dans la *Zeitschrift der I. M. G.*, I, p. 28).

savons que la musique n'en fut pas le moindre ornement. Quand la princesse de Saxe fit son entrée à Copenhague, le 30 septembre, elle fut accueillie par un chant de bienvenue, composé par Heinrich Albert, le cousin de Schütz[1]. Avant le discours du pasteur aux fiancés, à l'église, les musiciens avaient chanté divers psaumes en latin, parmi lesquels *Exultate deo adjutori nostro*. Après le sermon, ils reprirent de plus belle, avec plus de vigueur et d'entrain, accompagnés de joueurs de flûtes et de trompettes. Pendant les six heures du repas, les convives entendirent la musique des flûtes et des cithares, et des chansons comiques, dont les femmes rougissaient[2]. Il est assez vraisemblable que John Price, que nous avons déjà cité, prit part à cette « musique de table » : il était alors à la cour de Copenhague, et reçut un passeport pour le Wurtemberg après les fêtes[3]. Le surlendemain (7-17 octobre), le ballet fut donné dans la salle des chevaliers, qui était longue de 86 pas, large

1. *Gedichte des Königsberger Dichterkreises aus Heinrich Alberts Arien und musicalischer Kürbshütte* (1638-1650), éd. par L.-H. Fischer (Halle, 1884), p. 157. La mère d'Albert était la sœur de la mère de Schütz (éd. Fischer, p. 5 ; cf. l'éd. des airs d'Albert dans les *Denkmäler deutscher Tonkunst*, 1re série, XII, 1903. Albert avait étudié avec Schütz en 1622.

2. Ch. Ogier, *Ephemerides, sive iter Danicvm, Svecicvm, Polonicvm*, 1656, p. 91 ; cf. p. 94.

3. A. Hammerich, ouvr. cité, p. 104.

de 40. Ce ballet, dont le texte et la mise en scène venaient du maître à danser Alexander von Kükelsom et du peintre de la cour Carel van Mander, avait été commandé par le prince Frédéric, frère du fiancé, qui, en son voyage en France (1629-1630), avait admiré les ballets que l'on y dansait. Ogier, qui accompagnait le comte d'Avaux, l'envoyé de Louis XIII, jugea que cette représentation, qui divertit l'assistance pendant deux heures, fut « fort élégante »[1]. La musique de ce ballet a disparu, et il n'est même pas prouvé que Schütz l'ait écrite. Cependant, il convient d'en analyser brièvement le livret. C'est le mariage du fils de Neptune avec Pallas qui en forme le sujet : de là, découle une infinité d'allusions flatteuses, car, bien entendu, Neptune, c'est le roi de Danemark ; le fils du dieu, c'est le prince Christian, etc. Au commencement de la pièce, le chœur invite les dieux à la danse, puis, accompagné de satyres, Pan survient. Il trouve, dans une caverne, Déjanire endormie et, épris soudain, veut lui déclarer son amour. Hercule arrive à temps pour le retenir, le ramène sur la scène et le rudoie. En un chœur, les muses se réjouissent de la punition de Pan. Orphée veut connaître la cause de leur joie, et, obsédé par le

1. A. Hammerich, ouv. cit., p. 95.

souvenir d'Eurydice perdue, exprime sa douleur en un *lamento*, « d'une voix plaintive, mais cependant aimable et conduite avec grâce », qu'il accompagne sur la viole. Quand il a fini sa longue déploration (11 strophes de 6 vers) par ce distique, *Allerschönst' Euridice, Deine Lieb'ist Ach und Weh*, les animaux sauvages, attirés par son chant, dansent autour de lui, et les arbres même se meuvent d'après le rythme de sa musique. Appelées par l'Envie, des bacchantes et des diablesses en habits étranges couvrent alors le doux son de sa viole du bruit des cymbales, des chaudrons et des pincettes : elles tuent les bêtes dansantes, elles tuent Orphée et le déchirent. Quatre anges emportent ses restes : trois « pantalons » ramassent les cadavres des animaux, et « nettoient la salle ». Des cendres d'Orphée, les dieux feront un nouveau monde, et créeront un nouvel amour : ainsi, Orphée sera immortel, comme l'annonce Mercure, en son chant de 80 vers, répartis en dix strophes. « Ce Mercure était un eunuque, et il savait si bien se servir de sa voix, que les auditeurs en furent tous émerveillés[1]. » Sans doute, ce chanteur admirable était l'alto Gregorio Chelli de Vérone, qui, vers 1630,

1. Voyez l'analyse du ballet dans le livre publié à Copenhague par Jürgen Holst, sous ce titre, *Triumphus danicus* (1648), p. 39.

servait à Düsseldorf, et que l'on avait engagé à Copenhague peu de temps avant les noces, ainsi que la basse Joh. Lange, et trois instrumentistes[1].

Quand Mercure eut chanté, le fils du roi, Christian Ulrik parut, comme un gentilhomme de belle mine, et dansant à ravir : les vices le suivaient, s'efforçant de l'entraîner hors du bon chemin ; ils le firent prisonnier et le placèrent sous la garde d'un dragon. Avertie par la Renommée, Pallas vient au secours du prince, et tue le monstre. On rend grâces aux dieux, puis Atlas entre en scène, portant sur l'épaule le globe terrestre, d'où sort le dieu d'amour. Cupidon, seul, danse, l'arc et les flèches à la main : il blesse d'un trait Pallas et le jeune Neptune. Apollon descend du ciel pour secourir les victimes de Cupidon : il prie les dieux de leur venir en aide, et d'assister à leurs noces (15 strophes de six vers chacune). Sur un nuage qui s'abaisse, les dieux sont portés vers la terre : on danse un grand branle et le ballet s'achève par quelques cabrioles.

Cette pièce, composée de tableaux plutôt que de scènes, n'offrait pas au compositeur la matière

1. Hammerich, p. 102. L'un de ces instrumentistes était le joueur de théorbe Michael Uhlich (son portrait est donné par M. Carl Thrane dans son livre *Fra Hofviolonernes Tid*, 1908, p. 29).

d'une véritable musique dramatique : point de dialogues, et, même dans les solos, point de récitatifs, mais de longs épisodes lyriques. Etait-ce bien à cela que Schütz rêvait de travailler lorsqu'il décrivait cette sorte d'œuvre théâtrale, faite « *wie eine Comedi von allerhandt Stimmen in redenden Stylo*[1] » ? Cependant, si le discours des personnages manquait constamment de vie, et s'ils ne parlaient que par stances, le musicien trouvait, du moins, hors du texte à mettre en chant, le plan de mainte symphonie descriptive, ou imitative. Bien plus, la fureur des bacchantes, la lutte de Pallas et du dragon lui permettaient de s'essayer, comme Claudio Monteverdi, au style *concitato*, et de dépeindre, après lui, les péripéties d'un *combattimento*. Il suffit de songer à cela, pour être persuadé que Schütz ne dut point refuser de vivifier de sa musique le *Festin des Dieux chez Neptune*.

Il est encore plus vraisemblable qu'il collabora aux deux « comédies » que Johannes Lauremberg[2] écrivit pour les noces. Le 8 (18) octobre,

1. Lettre citée plus haut.

2. Je renvoie, pour les détails, au livre de M. A. Hammerich, à l'article de J. Paludan sur le développement du drame en Danemark, de la comédie d'école à Holberg (*Historisk Tidsskrift*, 5ᵉ série, 2ᵉ vol., 1880) ; aux ouvrages d'Overskou (*Den danske Skueplads*, I, 1854) et de P. Hansen, et à l'étude particulière de L. Daae sur Lauremberg (pp. 21-24). Cf. l'éd. des *Niederdeutsche Scherzgedichte* de Lauremberg, publ. par W. Braune, 1879, p. 7.

on représenta, en quatre actes, « comment Aquilo, le souverain des pays de minuit (du Nord), conduisit dans sa demeure la noble princesse Orithyia ». Un chœur peu développé sert d'ouverture, puis, dans le prologue, le solo alterne avec le chœur. L'autre pièce, jouée le 12, commence de même par un chœur. Dans les deux pièces, d'ailleurs, la musique est disposée de manière semblable. Tous les actes se terminent par un chœur avec les instruments, et, dans chacun des actes, il y a un solo, fréquemment relié à un chœur. Au deuxième acte d'*Aquilo et Orithyia,* Cupidon s'est emparé de la viole d'Apollon, et il veut éprouver s'il ne saura pas en manier les cordes, mieux qu'Apollon ne manie les armes de l'amour. Et il prélude, puis chante, en treize strophes, sa propre louange : un chœur suit le solo. Dans le troisième acte, trois soprani célèbrent « le beau peuple des femmes » : les satyres (*die Frauenschänder und unzüchtigen Mannthiere*) leur répondent par un chœur de raillerie. Plus loin, après quelques répliques parlées des acteurs, le chant reprend, soit en duo ou en trio, soit en solo, et se termine, quand les satyres ont été mis en fuite, par un chœur d'allégresse. Le quatrième acte contient, avec une chanson de danse pour Orithyia, et une invocation au soleil et à la vie, une danse de la princesse et de ses sui-

vantes : Orithyia en rythme la cadence « au son de sa douce voix, que répète l'écho de la forêt et du vallon ».

Dans la seconde comédie, où l'on voit les harpies chassées par deux « héros du nord[1] », et le roi de Thrace Phineus délivré, la musique devait être distribuée avec beaucoup d'art. Une chanson de chasse, dont le texte était de Martin Opitz[2], était entonnée en chœur par quelques bergers, interrompue par les cors des chasseurs, continuée par un duo et deux solos chantés par les chasseurs, et achevée par un grand chœur. Au second acte, les nymphes de Diane font entendre des chants alternés, en solo, en duo, en trio, et la scène se termine par un chœur. Plus loin, accompagné de deux violes, un personnage féminin célèbre la louange du couple, et le chef des argonautes chante un *Schifferlied*.

En ces pièces où les genres sont confondus[3], Schütz avait une assez belle part. Au commencement d'*Aquilo et Orithyia*, paraissait *Hymenaeus* une torche à la main, ceint d'un ruban d'or, et il chantait huit strophes *in stylo oratorio*[4]. A la

1. Zetes et Calais, fils d'Aquilo et d'Orithyia.

2. On a aussi emprunté à Fleming dans cette pièce.

3. Il y a un personnage comique, le pédant Blax, dans la « délivrance de Phineus », et les paysans y parlent patois.

4. Hammerich, ouvr. cité, p. 116.

fin du prologue, dans la même pièce, on entendait un *Vivat*, que le chœur entier proclamait, caché derrière la scène. Cela nous rappelle l'orchestre invisible des opéras florentins[1]. Vraisemblablement, cet artifice avait été ménagé par Schütz. Sa compétence était reconnue, d'ailleurs, non seulement pour la musique, mais pour tout le spectacle. Dès le jour de Pâques de 1634, le roi Christian recommandait de consulter le maître de chapelle, au sujet des « monstres qui seraient employés dans les deux comédies[2] ». Et la musique jouée par des musiciens qui ne paraissaient point avait déjà charmé le souverain, avant les fêtes nuptiales. Le 7 septembre, il avait conduit l'ambassadeur de France dans une salle carrée, au-dessous de laquelle ses musiciens étaient placés : tout à coup, les voix et les instruments avaient retenti, et les sons, dit Ogier, parvenaient aux auditeurs tantôt plus rapprochés, tantôt lointains, par différentes ouvertures[3].

Pendant le carrousel, les musiciens eurent encore un rôle important. Ils se montrèrent dans le cortège: cinq d'entre eux faisaient une « douce musique », sur un char où se voyait un jardin avec une fontaine jaillissante ; dans le temple de

1. R. Rolland, ouvr. cité, p. 81.
2. Overskou, ouvr. cité, p. 84.
3. *Ephemerides*, p. 53.

Janus, « pareil à une église », que supportait un autre char, ils étaient dix ou douze, et leur concert avait une incomparable suavité ; six trompettes de l'Electeur de Saxe, vêtus de blanc, étaient montés sur des chevaux blancs ; un peu après, paraissaient six autres musiciens en blanc, dont les chevaux étaient blancs aussi ; sur la tour que soutenait un grand éléphant habilement figuré, quatre musiciens en habit turc jouaient du hautbois ; près du trône de Vénus, sept beaux enfants au costume blanc chantaient une ode en quatre strophes, dont ils distribuaient le texte à la foule ; il y avait encore cinq hautbois à pied, et, devant la troupe des mineurs saxons, qui étaient venus avec leur princesse, marchaient des trompettes de Saxe, déguisés en mineurs ; dix compagnons mineurs chantaient, à quatre voix, les *Berglieder* de leur répertoire ; deux petits garçons menaient par la bride les chevaux d'un joueur de luth, et d'un joueur de viole, et ils chantaient délicieusement, leur voix se mêlant à l'harmonie des cordes ; un chœur de mineurs célébrait la force de l'amour (onze strophes de six vers) ; du char des neuf muses, s'élevait une charmante musique d'instruments à cordes. On vit encore quatre musiciens, dont les « longues robes de soie » étaient façonnées à la grecque, quatre autres, à pied, dont chacun avait une coif-

fure bizarre (un fort, un bateau, un moulin à vent, un dragon), trois encore, en chasseurs, avec des chiens, cinq, enfin, couronnés de branches d'olivier, sans compter un vilain joueur de cornemuse, travesti en bouc[1].

Pour les autres cérémonies, les cinquante musiciens, les vingt-quatre trompettes et les deux timbaliers avaient reçu de beaux ajustements, des manteaux rouges doublés de taffetas jaune, avec cinq rangs de galons d'or et d'argent, et la princesse avait donné à chacun d'eux un bracelet de fils d'argent et de petites perles qu'il devait garder au bras droit[2]. Schütz, enfin, avait endossé la même livrée magnifique que les valets de chambre, l'apothicaire et le barbier du roi[3].

Pendant les fêtes, il y eut encore beaucoup de concerts que les chroniqueurs officiels n'ont pas signalés. Le poète Johann Rist rappelait, longtemps après les noces, qu'alors, devant lui, le Français Faucart avait concouru avec le fameux violoniste Joh. Schop, de Hambourg, et que Schop l'avait emporté[4]. Le 11 octobre, Ogier avait

1. *Triumphus nuptialis danicus*, pp. 50 et suiv.

2. *Ibid.*, p. 28.

3. Hammerich, p. 103.

4. Joh. Rist, *Die Aller Edelste Belustigung* etc., 1665, citée par Fr. Chrysander dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig, 1881, col. 664). Rist assista-t-il aux fêtes du mariage, comme on peut le croire d'après ce passage ? Le samedi 8 octobre, lit-on dans son *Neuer Teutscher Parnass*

entendu un organiste excellent dont les modulations avaient été agréables non seulement « à ses oreilles, mais à son esprit »[1] : cet organiste était sans doute Johan Lorentz, l'élève de Jacob Praetorius, le maître de Hambourg, que Schütz admirait[2].

Schütz séjourna en Danemark bien plus longtemps que son souverain, l'Electeur de Saxe, ne le prévoyait. Parti pour un an, pendant l'été de 1633, il était encore absent au printemps de 1635. Le 4 mai, Christian lui remit une lettre de salutations pour Jean-Georges. Il remercie l'Electeur d'avoir permis à son maître de chapelle de servir en Danemark. Certes, pour le rétablissement parfait de la musique danoise, il eût été avantageux qu'il ne quittât point Copenhague dès ce moment, mais le roi espérait que, par la suite, son cher Schütz aurait l'autorisation de venir achever ce qu'il avait commencé[3]. De son côté, le prince royal écrivit à son beau-père une lettre que le compositeur devait porter à Dresde. Il

(1652, p. 613), il était à Heide, la veille de la tempête qui submergea une partie de la région voisine ; cf. aussi Seiffert, *Anecdota Schütziana* (*Sammelbände der I. M. G.*, I, p. 218).

1. *Ephemerides*, p. 81.

2. *Dietrich Buxtehude*, p. 18. Aux musiciens étrangers qui se trouvaient à Copenhague pendant les fêtes, il faut ajouter le chanteur français Varenne, qui était venu avec le comte d'Avaux et Ogier.

3. Schäfer, *Sachsen-Ckronik*, 1re série, 1854, p. 541.

priait Jean-Gorges de ne point retirer sa faveur à Schütz, à cause de l'excessive durée de son séjour en Danemark, mais, au contraire, de l'accueillir avec bonté, en récompense des services qu'il avait rendus avec tant de zèle, et avec tant de gloire (25 mai 1635). Le même jour, le prince envoya au musicien un passeport pour aller à Dresde, et « pour en revenir dans ce royaume »[1]. On lui avait payé pour la dernière fois, le 10 mai, le salaire qu'il recevait chaque mois, et, peu de jours auparavant, le roi lui avait donné une chaîne d'or avec un médaillon contenant sans doute son portrait. C'était un présent de 100 rixdales, auquel s'ajoutèrent 200 rixdales en argent comptant.

De retour à Dresde, Schütz paya chèrement le succès qu'il avait eu à l'étranger[2]. C'est en cette année 1635, qu'il perdit sa mère, et qu'il dut écrire un chant funèbre à la mémoire de Christoph Cornet, son ancien condisciple, maître de chapelle à Cassel, mort le 2 août 1635[3]; enfin, au mois de décembre, un de ses protecteurs, le prince Heinrich Reuss Posthumus, lui

1. Schäfer, *Sachsen-Chronik*, 1re série, 1854, p. 542.

2. Voyez plus haut ce que disait Geier de ces retours de Schütz, que le sel de la tristesse rendait amers (p. 86, note 2).

3. Publié dans le 12e vol. des œuvres complètes.

fut enlevé[1]. Et il ne pouvait garder l'espoir de sauver la chapelle électorale de la ruine. A la vérité, on venait de signer la paix de Prague, et l'Électeur avait ordonné de chanter un *Te Deum* solennel, le 24 juin. Cependant, quelques mois à peine après son retour, Schütz offrait de nouveau ses services au roi de Danemark[2] : il voyait bien que, à Dresde, la musique était presque entièrement perdue. Pendant son absence, Zacharias Hestius le vice-maître de chapelle, avait adressé une supplique à l'Électeur : le nombre des chanteurs et des instrumentistes avait tellement diminué qu'il était au-dessus des forces de ceux qui restaient de célébrer l'office divin ; comme ils n'avaient plus la ressource d'alterner, il leur arrivait de manquer de souffle, surtout quand il fallait soutenir le chant des cantiques allemands. Il serait bon que le prince leur accordât, sinon chaque jour, du moins chaque semaine, un peu de pain et de vin, pour les ranimer[3].

Ainsi, la chapelle est à peu près détruite, et Schütz est atteint, chaque jour, par de nouvelles douleurs. Mais il ne se laisse pas accabler ; en

1. Voyez, dans le même volume, la musique qu'il composa pour le service funèbre de ce prince.

2. Lettre du prince Christian à Chr. Rantzau, datée du 25 septembre 1635 (citée par M. A. Hammerich).

3. 23 avril 1634 (Schäfer, p. 436).

1636, il publie la première partie de ses petits concerts spirituels[1] dédiés à Heinrich von Friesen auf Rötha. H. von Friesen, administrateur des impôts et président du tribunal d'appel, était renommé pour son dévouement à l'empereur, son amour des livres et son goût pour les collections de choses rares. Le livre que Schütz lui offrait n'était pas de belle apparence ; l'imprimeur, Ritzsche de Leipzig, l'avait tiré, sans beaucoup de soin, sur de mauvais papier. Cela même est un signe de la misère générale dont la Saxe souffrait. Schütz tenta de nouveau de fuir ce pays dévasté, où la musique se mourait. Il prévoyait que le talent dont il avait été doué par le créateur tomberait à rien, s'il restait en ce lieu, où « il n'était utile ni à Dieu, ni aux hommes, ni à soi-même ». Aussi, priait-il instamment l'Électeur de le laisser partir de nouveau pour le Danemark : il y avait déposé le meilleur de sa musique, et il devait y recevoir la gratification que le prince royal lui avait accordée. Quand il aurait repris ce qui lui appartenait, il reviendrait, à moins que, « pendant ces troubles de guerre », il ne lui fût permis de séjourner à Copenhague. Il garderait, toutefois, l'office et le titre de maître de chapelle de l'Élec-

1. 6e vol. des œuvres complètes

teur, aussi bien dans sa vie privée, qu'en publiant ses œuvres musicales. Pour assurer Jean-Georges de son retour à Dresde, il y maintiendrait ses enfants et sa maison. Il pourrait d'ailleurs venir à Dresde assez souvent, puisque le voyage, *mit Gott und Glücke*, ne durait que quatorze jours.

Ce *Memorial* est du 1er février 1637 [1]. Schütz attendit jusqu'au mois d'août que l'Électeur le dispensât de le servir. En congédiant son maître de chapelle, Jean-Georges évitait de lui payer des gages, pendant le temps de son absence, et la moindre épargne avait de l'importance, en ces années où les quatre fils de l'Électeur manquaient d'argent pour vivre « selon leur état » [2]. A vrai dire, il n'y gagna qu'en apparence, car, en abandonnant son traitement, le musicien avait obtenu que l'on accordât une pension annuelle de 200 thalers à son élève Matthias Weckmann qui étudierait pendant trois ans avec Jacob Praetorius, l'organiste de l'église Saint-Pierre de Hambourg. Schütz voulait le conduire lui-même au maître qu'il lui avait choisi. Weckmann eut, le 31 juillet 1637, un passeport pour Hambourg [3] : par là, nous con-

1. Schäfer, p. 543.
2. Müller, ouvr. cité, p. 86 (février 1636).
3. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740, p. 394;

naissons, à quelques jours près, la date du second voyage de Schütz en Danemark.

L'organiste auquel il désirait confier Weckmann, était un disciple de Jan Pieterszn Sweelinck d'Amsterdam, le « faiseur d'organistes », qui était mort en 1621 [1]. Schütz connaissait beaucoup de musiciens formés par lui : nous avons vu qu'il avait rencontré Scheidt à Bayreuth, et qu'il l'estimait [2]. A Hambourg, en 1633, il avait pu, sans doute, admirer déjà le talent grave de Praetorius, et l'aimable habileté de Heinrich Scheidemann, qui avait aussi pris leçon de l' « Assaph » d'Amsterdam [3]. Quand il était à Copenhague, en 1634, Melchior Schildt, ancien organiste de la cour (1626-1629), élève aussi de Sweelinck, n'était pas encore oublié [4]. Et il n'ignorait pas que Paul Siefert, à Danzig, se flattait d'avoir acquis la même doctrine. Enfin, il savait que le fils de l'organiste de Saint-Thomas à Leipzig, Andreas Düben, avait longtemps

M. Seiffert, *Anecdota Schützziana* (étude citée plus haut) et *Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg* (*Sammelbände der I. M. G.*, II).

1. Je renvoie, pour ce musicien, aux travaux de M. Seiffert, *J.-P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1891) et la *Geschichte der Klaviermusik*, 1899, p. 75.

2. Voyez plus haut, p. 53.

3. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, pp. 329 et 330. Cf. *Dietrich Buxtehude*, p. 19 et p. 47.

4. Seiffert, *Gesch. der Klaviermusik*, p. 116.

étudié auprès du Hollandais, avant d'être nommé organiste de l'église allemande, et maître de la musique royale à Stockholm[1]. De plus, il avait sans doute aperçu quelques reflets de l'art de Sweelinck, dans ce que jouait l'organiste de Copenhague loué par Ogier, Johan Lorentz, puisque Praetorius devait lui avoir transmis les enseignements dont il avait joui lui-même. Il semble donc que Schütz avait éprouvé que Praetorius était non seulement bon musicien, mais bon professeur : il n'avait pas à craindre que, soumis à cette discipline, Weckmann n'avançât point, ou désapprît ce qu'il tenait de lui, « la vraie manière d'écrire », telle que les Italiens la lui avaient d'abord montrée[2].

*
* *

Pendant le second séjour de Schütz à la cour de Danemark, il n'y eut point de grandes fêtes, comme en 1634. Le seul devoir du maître était de veiller aux progrès des musiciens du roi. Depuis son départ, on les avait entretenus dans la pratique de la musique italienne : en 1636, il était question d'acheter les œuvres de Rovetta,

1. *Dietrich Buxtehude*, p. 31.
2. Mattheson, ouvr. cité, p. 394.

de Gallerano, de Leo Leoni, de Vincenzo Ratti, de Giacobbi et de Marco da Gagliano[1]. Gregorio Chelli ne s'était pas retiré, et la plupart des artistes que Schütz avait commencé d'habituer à sa méthode étaient encore au service de Christian. Il revit le vice-maître de chapelle Jacob Örn, Jörgen-Frederik Hoyoul, qui jouait du cornet[2], Michael Uhlich, qui excellait sur le théorbe, Alexander Leverentz[3], l'organiste Michael Cracowit, et beaucoup d'autres, qu'il avait déjà dirigés[4].

Schütz resta peu de temps à Copenhague. Il semble que, dès 1638, il se rendit à la cour de Wolfenbüttel, où le duc de Brunswick-Lunebourg l'appelait à commander ses musiciens[5]. Vers la fin de l'année, il dut écrire la musique du ballet qui fut représenté à Dresde, le 20 novembre, aux noces du prince héritier de Saxe et de Magdalena Sibylla, fille du margrave Christian

1. Hammerich, p. 126 : on proposa d'acheter cette musique peu de temps avant le mariage de la princesse Leonora-Christina et de Corfitz Ulfeldt.

2. Hoyoul composait aussi.

3. Il avait fait l'office de joueur de viole de gambe depuis le mois d'août 1636.

4. Outre les ouvrages signalés déjà, on peut consulter, sur ces musiciens, le *Dansk biografisk Lexikon*, publié sous la direction de C.-F. Bricka (1887 et années suivantes).

5. *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, I, 1863 (*Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper...*), p. 159.

de Brandebourg. Le mariage avait été célébré le 13, dans le *Riesensaal*, et la chapelle avait fait entendre des compositions de Schütz. Il y eut encore musique pendant le banquet. Le sujet du ballet qui fut dansé le 20, dans le *Riesensaal*, après le repas, était emprunté à la fable d'Orphée. August Buchner, professeur de poésie à Wittenberg, l'avait écrit en vers allemands *auf itzige neue Art*, lit-on dans la chronique de ces fêtes. La musique en était « composée à la manière italienne » par Schütz, et le maître à danser, Gabriel Mölich, y avait trouvé la matière de dix *Ballettänze*[1]. En plusieurs scènes, Buchner reprend les mêmes épisodes que l'auteur du ballet donné à Copenhague, en 1634. Là, Schütz n'avait qu'à remanier, en l'adaptant à un nouveau texte, la musique qu'il avait alors imaginée. Dans cette pièce, le dialogue a quelque liberté ; le partage des vers n'y est point d'une trop rigide symétrie : le musicien, qui connaissait le poète depuis plusieurs années[2], lui avait peut-être

1. Müller, ouvr. cité, p. 150.

2. Ils correspondaient depuis 1626 (Ph. Spitta, étude déjà citée, p. 25). Schütz avait, d'autre part, prié le poète d'écrire en vers dactyliques le *Freudengeschrei* et les « souhaits de bonheur » placés à la fin de la pièce. Pour lui, nulle autre sorte de vers ne donnait plus de grâce à la musique : dans le fait, ces pages-là furent les plus goûtées de presque tous les auditeurs (lettre de Buchner au prince Louis d'Anhalt, écrite le 29 nov. 1639, et signalée par Spitta, p. 40 du même travail).

demandé de lui préparer un récitatif dont la force dramatique ne se perdît pas en de longues périodes régulières. Il est inutile d'analyser scène par scène ce ballet dont le livret a été publié au XIXe siècle[1]. Les bergers et les nymphes y chantent, en chœurs alternés, ou simultanément. Entre les strophes de l'invocation qu'Orphée adresse à l' « Être infini, racine de toutes choses », est placé une sorte de refrain, répété par les voix réunies. Au troisième acte, Pluton fête l'arrivée d'Eurydice ; les esprits infernaux se réjouissent isolément, ou en trio, ou forment grand chœur : un joli « ballet des supplices » sert de divertissement; Tantale, Ixion, Titye, paraissent devant les spectateurs, avec les Danaïdes, réduites à trois, pour la facilité du spectacle. Orphée survient : Pluton, irrité de cette audace, s'écrie : « Je te connais, race insolente des humains, depuis qu'Hercule a cherché le chemin de mon royaume. » Mais la voix d'Orphée ne déplaît pas à Pluton, Proserpine et les juges d'enfer eux-mêmes intercèdent en faveur du téméraire; le dieu hésite, « ballotté comme un vaisseau », et finit par rendre Eurydice au suppliant. Après ce fragment de tragédie, où le compositeur pouvait exprimer tant de sentiments

1. *Weimarisches Jahrbuch*, II, 1855, dans l'art. de Hoffmann von Fallersleben sur Buchner, p. 12.

divers, la pastorale reprend. Elle est parfois bien ingénieuse : ainsi, quand les quatre arbres parlants entretiennent conversation avec deux rochers, qui leur répondent par écho. Le ballet des animaux, charmés par Orphée, se déploie ensuite ; on y voit les oiseaux, le lion, le « sage éléphant ». L'entrée et le ballet des « furies de la Thrace », les plaintes d'Eurydice, fidèle jusqu'à la mort, la promesse d'immortalité que Mercure transmet à Orphée et à Eurydice, les chœurs des amours, l'apparition de Vénus et de Cupidon complètent la pièce, qui finit par des souhaits de bonheur pour les nouveaux époux.

L'œuvre de Buchner contenait aussi, au premier acte, avant le ballet de Charon, une dissertation d'Iris sur la fragilité de la vie humaine. Sur le même sujet, le poète rima cinq strophes de consolation pour Schütz qui, en cette année 1638, perdit sa fille, Anna-Justina, née en 1625[1].

Dans le même temps qu'il collabore avec Buchner, Schütz prépare la publication de la seconde partie de ses « petits concerts spirituels ». Ils parurent à Dresde, en 1639. La dédicace en est datée de Dresde, le 2 juin, jour de la Pentecôte : le compositeur l'adresse à un prince de la maison de Danemark, le duc Frédéric, frère puîné

1. Sermon funèbre, p. 174.

du prince royal ; il a pu voir, pendant les fêtes de 1634, combien Frédéric aimait la musique, et il a été traité par lui avec tant de bonté qu'il en sera reconnaissant toute sa vie. Il aurait honte de paraître devant lui avec un ouvrage si misérable, si la dureté des temps ne le contraignait de laisser inédites ses œuvres plus considérables. Mais, « si les arts, qui sont maintenant comme étouffés sous les armes, et foulés aux pieds dans la boue », étaient relevés par Dieu dans leur ancienne splendeur, et si le « Très-Haut » lui conservait la vie jusque-là, il se présenterait avec des richesses qui le garantiraient de l'oubli[1].

Quand Schütz eut écrit cette dédicace, la chapelle de l'Électeur était encore bien loin de renaître à la prospérité. En 1639, le nombre des musiciens était tombé de 36 à 10, et, en 1640, le prédicateur de la cour, Hoë von Hoënegg déclarait qu'il était lamentable de voir la musique dans un tel abaissement : il n'était presque plus possible de chanter à plusieurs parties (*figuraliter*), il n'y avait plus dans le chœur un seul véritable alto, et un seul soprano y subsistait encore[2]. Tout l'édifice était à reconstruire. A

1. Ed. Spitta, 6e vol. (2e partie).
2. Schäfer, p. 440.

peine rétabli, après une grave maladie, Schütz s'empressa d'exposer à l'Électeur un projet de restauration. Le 7 mars 1641, il rédige un mémoire où il se dépeint comme un médecin près d'un moribond. Certes, sa requête semblera intempestive, au milieu de la détresse où languit la « chère patrie », mais le *Corpus musicum* est à l'agonie, il faut le secourir au plus tôt, ou bien il périra. Il ne s'agit point, d'ailleurs, de tout réparer d'un coup, mais d'entretenir à la cour « comme une semence de musique ». Pour cela, il faudrait choisir quelques enfants, les nourrir et leur enseigner la musique. Quatre d'entre eux, qui auraient bonne voix, et que l'on trouverait dans le pays, se formeraient au chant : Johann Klemme, le fils de l'organiste, qui est « parfait dans la musique », remplirait bien un tel office. Quatre autres, que l'on chercherait de préférence chez les musiciens de ville (*bey den Stadtpfeiffern*), afin qu'il connussent au moins le rudiment, apprendraient à jouer des instruments. Augustus Tax pourrait être leur maître. Il serait nécessaire de dépenser, pour chaque enfant, 75 florins par an, afin de lui fournir « la nourriture, le *losement*, un lit, du linge, des souliers », etc., et afin de payer celui qui aurait « la tâche vraiment pénible » de le dégrossir. De plus, l'Électeur devrait donner chaque année un ou deux habits, à son gré.

Schütz attend des merveilles de cette entreprise par laquelle la chapelle revivra. Il montre au prince tous les avantages qu'il en tirera, auprès de Dieu et auprès des hommes. Il conservera ainsi à sa cour « cette *profession* qui ne brille pas avec moins de force au milieu des sept arts libéraux que le soleil parmi les sept planètes ». Et qui sait si l'Électeur, pour qui le gouvernement est un fardeau si lourd maintenant, ne recevra pas de cette musique un tel réconfort, que sa santé même en sera plus durable ? Très habilement, Schütz suggérait ainsi à son maître d'excellents arguments en faveur de ses plans, mais il n'en attendit pas la réalisation, et quitta Dresde le même jour qu'il écrivait à l'Électeur[1].

Quelques mois plus tard, fut formée la chapelle du prince héritier (14 septembre). Matthias Weckmann en fut l'organiste et le directeur, chargé de pourvoir à la musique d'église et à la musique de table. Il lui était recommandé d'exercer les enfants au chant avec un instrument, régale ou positif, afin qu'ils prissent l'habitude de chanter juste ; il devait aussi assister à la répétition générale de chaque semaine. Pour tout cela, il recevrait 200 florins par an, payés

1. Voyez la lettre dans l'ouvr. déjà cité de La Mara, pp. 73 et suiv.

par quartier, et l'habit. Philipp Stolle fut engagé comme chanteur et comme joueur de théorbe, à la condition qu'il servirait aussi sur le violon ou la viole, s'il en était requis : en outre, il donnerait chaque jour une leçon de chant aux enfants, afin de les accoutumer à « la bonne manière italienne », et serait tenu de paraître à l'*exercitium* hebdomadaire. Enfin, s'il enseignait à un enfant bien doué le théorbe et le chant, comme il l'avait promis, il en serait payé à part. Il recevrait 170 florins de salaire, 10 florins pour ses cordes, et l'habit. A Friedrich Werner, on imposait la pratique des instruments à cordes et à vent, à l'église et *für die Tafel*; il était obligé d'aller à la répétition d'ensemble, et il obtiendrait une gratification s'il était zélé, et faisait des progrès. Pour 50 thalers par an, Augustus Tax, directeur de la musique instrumentale, stimulerait ses musiciens par un travail quotidien : s'il prenait un ou plusieurs disciples à sa charge, on s'accorderait avec lui là-dessus [1].

Cette ordonnance minutieusement préparée venait sans doute de Schütz. En 1642, il annonçait à Weckmann et à Stolle que, par décision du prince leur maître, ils devraient l'un et l'autre enseigner à chanter et à jouer d'un instrument,

1. Schäfer, p. 548.

à un enfant ayant une voix de soprano. D'après cet acte, Schütz était à Dresde, le 15 juillet 1642[1]. Cependant, le 3 mai précédent, il avait, pour la troisième fois, pris la charge de maître de la chapelle royale de Danemark. Il était peut-être revenu de Copenhague, pour quelque fête, ainsi qu'il laissait entendre à l'Électeur qu'il le ferait, quand il lui demandait la permission de le quitter, en 1637[2].

Christian IV avait admis à son service, en 1641, plusieurs nouveaux musiciens, et les enfants de chœur étaient au nombre de huit. Au mois de novembre, Schütz eut à diriger le chapelle quand les filles du roi épousèrent Annibal Sehested et Ebbe Ulfeldt[3]. D'autre part, il ne semble point qu'il ait assisté au mariage de son protecteur, le duc Frédéric : les noces furent célébrées à Glückstadt le 3 août 1643, et seul, Jacob Örn est désigné comme chef des musiciens[4]. Comme auparavant, le compositeur avait été traité avec beaucoup d'égards : ses anciens gages de 800 rixdales lui avaient été rendus, il avait résidé au château de Frederiksborg, et le prince Christian ne manquait pas de le pourvoir de gibier, de

1. Schäfer, p. 549.
2. Voyez plus haut, p. 107.
3. Hammerich, ouvr. cité, p. 126.
4. *Ibid.*, p. 129.

bière de Rostock [1] et de vin du Rhin [2].

Pour la dernière fois, il est mentionné dans les comptes de la chapelle royale le 30 avril 1644. En partant, il laissa au prince Christian le manuscrit de la deuxième partie de ses *Symphonies sacrées*.

Ce fut sans doute pendant le voyage de 1642 qu'il visita Johann Rist, le pasteur de Wedel. En souvenir de son passage, le poète lui dédia un *Lied* de six strophes, écrit dans ce rythme dactylique dont le musicien goûtait particulièrement la cadence [3]. Ces vers s'écoulent sans nous apprendre grand'chose : peut-être, cependant, devons-nous retenir, de cette amplification rimée, que Schütz s'était fait entendre à Venise, *in Kirchen und Zimmern*, et que le roi Christian l'avait appelé par message particulier ; enfin, nous savons par là qu'il se proposait de se rendre en Danemark par mer (*Über den vielmahls erböseten Belth* [4]).

1. La bière de Rostock était depuis longtemps estimée en Danemark (cf. G.-L. Baden, *Afhandlinger i Faedrenelandets Cultur... Historie*, II, 1821, p. 384).

2. Hammerich, ouvr. cité, p. 129.

3. Voyez plus haut, p. 111, note 2.

4. *Poetischer Schauplatz*, Hambourg, 1646, p. 269. Je rappelle que le beau-père de Rist, Gottfried Fritsche, était facteur d'orgues de l'Electeur (voyez, dans le même recueil de Rist, les vers qu'il écrit à la mémoire de son *Stieffvater*, p. 228). Rist était l'ami de Jac. Praetorius, que Schütz avait

Dès 1645, il déclare de nouveau à l'Électeur qu'il n'a pas renoncé à servir Christian : il considère que la chapelle de Saxe est ruinée, et qu'il est trop âgé pour tenter de la restaurer. Son désir serait d'être dispensé de sa tâche ordinaire, tout en gardant la direction ; il paraîtrait à la tête des musiciens pour les grandes fêtes, tant au service divin qu'aux repas solennels, serait d'ailleurs toujours prêt à servir quand le prince l'ordonnerait, et présiderait aux répétitions aussi fréquemment qu'il le pourrait. Si Jean-Georges lui permettait d'accepter les offres du roi Christian, la musique de Dresde n'en souffrirait pas le moindre dommage, car il ne s'attarderait jamais en Danemark, et reviendrait toujours en hâte dans sa maison (21 mai 1645)[1].

A vrai dire, il n'était plus qu'un hôte passager dans cette maison ; il l'avait louée à un « brave homme » qui prenait soin de sa fille, et son désir le plus fort était de quitter Dresde, et de composer en paix. Il aurait voulu s'installer à Weissenfels, près de sa sœur Justina, veuve de Wolf Tingel, secrétaire « comtal[2] ».

Des quelques ressources qu'ils avaient encore

donné pour maître à Weckmann (*Musa teutonica* de Rist, 1640 (*h* 1 *b*)).

1. Schäfer, p. 550.

2. Werner, ouvr. cité, p. 47.

là, et de la « provision de 200 thalers » qu'il demandait à l'Électeur, il pourrait vivre. Dans cette retraite, il veillerait, aussi bien que présent, sur la chapelle, et lui fournirait des pièces de musique. Seulement, pour qu'il fût prêt à partir pour Dresde chaque fois que le prince le manderait, il serait nécessaire que le maître de la poste tînt à sa disposition deux chevaux, dont l'avoine lui serait concédée gratuitement : il réclamait encore d'autres avantages, quand il servirait à Dresde, et prétendait être exempté de l'impôt sur la bière. Cette demande qu'il écrivit en 1645, « en la vigile de l'archange Michel »[1], ne fut point accueillie. Il dut rester, usant toutes ses forces à tirer parti des débris de la chapelle. Par un acte, dont, malheuseusement, la date paraît douteuse, nous voyons avec quelle diligence il tâche de rassembler assez de musiciens pour un baptême à la cour[2]. Il n'a près de lui que six chanteurs, Sebastian Hirnschrötel, et Joseph Nusser, qui sont de vieux serviteurs, la basse Jonas Kittel, Philipp Stolle, et, seul soprano, le fils de Johann Klemme ; le sixième, nouvellement reçu, n'est pas nommé. Trois instrumentistes seulement sont là : Augustus Tax, Zacharias

1. Il voulait aller à la foire de Leipzig, et de là, gagner Weissenfels (Schäfer, p. 551).

2. Schäfer, p. 553.

Hertel[1], et « l'Anglais » ; un quatrième, Friedrich Werner, musicien du prince héritier, reviendra peut-être à temps de Vienne, où il étudie avec le « concertiste » impérial Giovanni Sansoni. Enfin, on essaiera de mettre à l'épreuve « une paire d'enfants », qui commencent à jouer. Pour augmenter le chœur, l'Électeur devrait faire demander, au *Cantor* de Leipzig[2], deux, ou même un seul de ses « discantistes » les plus habiles : Schütz en a entendu dernièrement deux (*ein bahr*) qui ne lui ont « pas déplu ». Ce sont surtout les sopranos qui lui sont nécessaires ; il ne sera pas malaisé, d'autre part, de trouver d'autres chanteurs, s'il en est besoin. Dans l'orchestre, ce qui manque le plus, c'est « la partie fondamentale ». Point de « grande basse à cordes », ni de *grosse Posaun* (trombone), ni de *grosser Fagott*. Il serait expédient d'engager pour cela Hermann, de Halle, qui a déjà joué aux noces, et que le duc Augustus laisserait peut-être venir : en outre, il serait opportun d'accepter les services d'un jeune homme, Christian Krüger, ancien enfant de chœur qui connaît plusieurs instruments et fera des progrès. Les organistes ne font pas défaut, puisque l'on a Joh. Klemme et

1. En 1621, Scheidt lui avait dédié ses pavanes ; il jouait le cornet.

2. C'était alors Tobias Michael.

« Matthes » Weckmann. Schütz termina en demandant de l'argent, et une salle destinée aux répétitions ; on y déposerait les instruments, et « notre positif » y serait placé à demeure.

Schütz avoue, enfin, dans les lettres de ce temps-là, qu'il ne saurait se passer de chanteurs italiens. Dès 1645, quelques personnages de la cour et quelques hommes d'église lui reprochaient d'avoir introduit des Italiens dans la chapelle du prince (lettre du 21 août)[1]. Les musiciens allemands voyaient avec peine les étrangers se placer au premier rang : ils se plaignaient déjà de ce que les plus gros salaires ne fussent pas destinés aux plus dignes. En 1646, Schütz dénonce courageusement l'injustice que l'on commet en favorisant sans mesure des gens qui ne le méritent pas, au détriment des musiciens « bien qualifiés ». Il montre, d'ailleurs, dans la même lettre, avec quelle équité scrupuleuse il présente les droits de chacun. Il expose, sans rien omettre, toutes les raisons pour lesquelles il convient d'octroyer 300 florins à Georg Hofkonze, précepteur des enfants de chœur, *Hofcantor* après Andreas Petermann, l'homme « au grand nez » ; il rappelle que l'organiste Christoph Kittel, qui serait, pour les enfants, un maître de chant parfait, est, dès

1. Fürstenau, ouvr. cité, p. 27.

à présent, un homme zélé, fort utile à la chapelle. A la vérité, dans la circonstance, il est de son intérêt de louer ses collaborateurs, car il rêve toujours de se tenir à Weissenfels, et de ne gouverner que de loin sa chapelle, laissant à Kittel le soin d'exercer les enfants, et abandonnant à Hofkonze l'honneur de battre la mesure à sa place [1].

Il envoya sans doute cette lettre de Weissenfels, à la fin de juillet (1646). Quelques semaines plus tard, il se trouvait dans la « ville archiépiscopale » de Halle. C'est de là qu'il date le 7 septembre, une lettre adressée à Christian Schirmer, de Danzig. Il avait été prié de se prononcer, dans la querelle qui avait éclaté entre Paul Siefert, organiste de la *Marien-Kirche* de Danzig, et Marco Scacchi, maître de chapelle du roi de Pologne. Sous ce titre, *Cribrum musicum ad triticum Syfertinum*, Scacchi avait publié, en 1643, la critique des psaumes édités par Siefert en 1640. Siefert avait répondu aux attaques de Scacchi par l'*Anticribratio musica, ad avenam Scacchianam*, et Scacchi avait voulu terminer le différend à son avantage, en réunissant des lettres qu'avaient écrites, au sujet de cette polémique, les maîtres les plus éminents de l'Alle-

1. Schäfer, p. 556.

magne [1]. Schütz évite de prendre parti : il a reçu les lettres de Schirmer et du *Cantor* de Sainte-Marie de Danzig, Christoph Werner, et les pièces du débat lui ont été remises, soit à Weissenfels, soit à Dresde, mais en un temps mal choisi, quand il était préoccupé par les soucis de ses voyages. Il n'a pu les étudier avec assez de soin pour juger en ce litige. « Pour moi, je désirerais que Siefert n'eût pas entamé cette affaire. » Les compositions de Scacchi ne lui sont pas connues, mais il lui paraît qu'il est ferme en sa doctrine. Quand, après avoir voyagé çà et là pendant trois mois, il regagnera Weissenfels, où il a établi maintenant son domicile, il examinera ces choses avec attention. Il désire que Siefert lui pardonne ce retard : mais qu'il n'attende pas de lui qu'il joue le rôle d'arbitre ; il lui présentera seulement son avis, en toute sincérité, espérant qu'il l'acceptera sans aigreur. Enfin, il demande que l'on salue pour lui le maître de chapelle Förster, il le remercie de lui avoir envoyé le *Cribrum* de Scacchi, et le prie de lui procurer les messes et quelque œuvre encore du même musicien ; il n'a presque rien vu de ses concerts et de ses madrigaux, mais soupçonne, en dehors de toute controverse,

1. Voyez l'art. de M. Seiffert sur P. Siefert, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1891.

qu'il faut le considérer comme un « bon compositeur [1] ».

Cette année-là, Schütz ne revint en sa maison de Weissenfels que vers la fin du mois de novembre [2]. Au début de l'année suivante, il était à Weimar, comme en témoigne un *Danck-lied*, fait en reconnaissance de la bienveillance que le duc Wilhelm avait eue pour lui, du 7 au 13 février [3]. Bientôt après, il publia la seconde partie des *Symphoniae sacrae*, dont la dédicace, adressée au prince royal de Danemark, Christian, est datée du 1er mai 1647 [4]. Il était alors à Dresde, et c'est encore là qu'il écrit un *Memorial* pour recommander à l'Électeur le musicien italien Agostino Fontana qui voudrait entrer à son service. Fontana avait été reçu dans la chapelle du roi Christian IV en 1638 [5]. Il chantait l'alto, et savait composer [6]. En 1647, il fut engagé par le duc Frédéric de Gottorp, avec quelques

1. N. Vatielli, bibliothécaire du *Liceo Musicale* de Bologne, a eu la bonté de me communiquer une copie de cette lettre, conservée dans la bibliothèque qu'il administre. Je lui adresse ici le témoignage de ma reconnaissance.

2. Tel était du moins son dessein (lettre à Martin Knabe du 30 octobre 1646, publiée par M. A. Werner, ouvr. cité, p. 150).

3. 15e vol. des œuvres complètes (no 11).

4. 7e vol. des œuvres complètes.

5. Hammerich, ouvr. cité, p. 127.

6. *Dietrich Buxtehude*, pp. 20-21.

autres musiciens du roi de Danemark [1]. Quand il offrit à l'Électeur de passer à sa cour tout le reste de sa vie, il recevait 500 thalers du roi, le duc lui en donnait autant, et on lui avait proposé de lui bâtir une maison neuve. Schütz insiste là-dessus, pour bien montrer qu'il faudra payer Fontana sans lésiner. Il se contenterait d'ailleurs de 400 thalers, dont 300 pour tenir la charge de *Vice-capellmeister* « à laquelle il aspire », et 100 pour exercer non seulement les « discantistes », mais tous les chanteurs [2]. Schütz aurait trouvé en lui l'auxiliaire dont il réclamait si obstinément le secours. Mais sa proposition resta sans effet, et, peu après, Fontana obtint la charge de maître de chapelle à la cour de Danemark (15 décembre 1647) [3].

*
* *

Toujours déçu dans son espoir de laisser à quelque autre musicien les soucis de la pratique, Schütz eut du moins, en 1648, quelques moments de joie. Le 25 janvier, sa fille Euphrosyne épousa l'assesseur Christoph Pinckert, qui

1. Thrane, ouvr. cité, p. 14.
2. Schäfer, p. 558.
3. Hammerich, ouv. cité ; cf. Hagen, ouv. cité, p. 436.

résidait à Leipzig[1]. A cette occasion, le conseil de la ville de Weissenfels accorda quelques florins de gratification, bien que ses finances fussent, comme partout, en triste état[2]; Heinrich Albert et Simon Dach envoyèrent des poèmes de félicitations[3], et Christoph Kaldenbach écrivit des vers où il regrettait que Schütz, si mal récompensé de ses peines à Dresde, ne quittât point la Saxe; pourquoi ne viendrait-il pas auprès de lui à Königsberg, où les arts étaient honorés et soutenus, et où l'on vivait en paix[4]?

Dans le même temps, il fit éditer sa *Geistliche Chormusik*, dédiée, le 21 avril, au magistrat de Leipzig, et destinée au chœur de la ville, qui, de l'avis du compositeur, l'emportait sur les chœurs des autres villes[5].

C'est aussi en 1648 qu'il écrit une seconde lettre au sujet de la dispute de Siefert et de Scacchi, lettre où il déplore l'imprudence de

1. Dans une lettre au conseil de Leipzig, Tobias Michael cite, comme son protecteur, un certain Christophe Pinckert (La Mara, ouv. cité, p. 102).

2. A. Werner, ouvr. cité, p. 48.

3. Gödeke, *Grundriss zur Gesch. der deutschen Dichtung*. III, 1887, p. 126.

4. Dans les poésies latines de Kaldenbach (*Lyricorum lib. III*, etc., 1651), se trouve une longue ode (*Laudes musicae*) dédiée *ad Heinricum Sagittarium, Musicorum nostri seculi facile Principem*, p. 212.

5. 8e vol. des œuvres complètes.

Siefert, qui a osé se mesurer avec un compositeur tel que Scacchi [1].

Bien que, après la fin de la guerre, les musiciens aient pu reprendre un peu d'espoir, la chapelle de l'Electeur est encore troublée. Les gages n'ont pas été payés depuis longtemps, et le prince est tout disposé à réduire encore ses dépenses [2]. De bons musiciens, cependant, sont auprès de Schütz. Christoph Bernhard, qui chante l'alto, sera bientôt, par son zèle à composer, l'élève préféré du maître [3]. De plus, Matthias Weckmann est revenu : à la fin de 1649, il joue du clavecin à la cour, en présence de Froberger qui l'admire comme « un vrai virtuose » [4]. Le succès de ses disciples réconforte Schütz, qui commence à vieillir. Il s'empresse de mettre ses œuvres au jour, avant d'être accablé par l'âge. Le jour de la Saint-Michel, en 1650, il dédie à l'Electeur Jean-Georges la troisième partie de ses *Symphoniae sacrae* [5], où il mêle à ses ouvrages récents quelques compositions écrites depuis plusieurs années. Il craint déjà

1. Communiqué par M. Vatielli. Schütz y parle du séjour récent de Fontana à Dresde, et témoigne de beaucoup de considération pour Scacchi.

2. Schäfer, pp. 561 et 562.

3. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 396.

5. Ed. Spitta, 10e vol.

de laisser après lui des œuvres inédites, qui seraient perdues. Car il sent le poids de l'âge. Au commencement de 1651, il adresse à l'Electeur un *Memorial* où il le supplie de lui accorder enfin le repos. Il l'a servi pendant trente-cinq ans, dans une profession dont bien peu soupçonnent les difficultés et les fatigues [1]. Il devient vieux, sa vue se perd, ses forces tombent, et les médecins le conjurent de se ménager. S'il était délivré de sa charge, il pourrait assembler, compléter et faire imprimer les œuvres qu'il a commencées dans sa jeunesse : ainsi, les hommes garderaient mémoire de son nom. De plus, il sait bien que son style n'est plus à la mode ; dernièrement, un brave *cantor* d'une petite ville se plaignait à lui de ce que les jeunes conseillers, tournant en dérision sa « vieille manière », lui avaient déclaré qu'un *cantor*, après trente ans de service, est comme un tailleur après trente ans de métier, et ne vaut plus rien. Schütz craint que les jeunes musiciens le jugent avec la même sévérité. Ne pourrait-il pas être aidé par un artiste que l'âge ne rendrait pas suspect ? Justement, il y a dans la chapelle du prince héritier un *Eunuchus* italien, Andrea Buontempi, qui donne à entendre qu'il a étudié la composition,

1. Les savants eux-mêmes ne s'en doutent pas, dit-il, puisque l'on n'étudie pas la musique dans les universités.

dès sa jeunesse, encore plus que le chant. De lui-même, il s'est offert à diriger, chaque fois que le maître le désirerait. Pour cet office, il est bien « qualifié », ayant étudié à Venise pendant huit ans, et occupé fréquemment la place de maître de chapelle, dans les églises de la ville, à de grands jours de fêtes. Au demeurant, il passe jusqu'à présent pour un jeune homme discret, poli, de caractère paisible et délicat[1].

Cette demande resta sans effet : au mois d'avril, Schütz implorait encore, observant que, jadis, il avait tenu, près de Rogier Michael et de Michael Praetorius, la charge de suppléant ; il serait juste qu'il eût, à son tour, un auxiliaire. Ses plaintes se perdent dans la grande lamentation que la détresse arrache aux musiciens de l'Électeur. Et il faut, de plus, qu'il soit l'interprète de leurs doléances. « Ils vivent dans une telle misère qu'une pierre en aurait pitié » ; le plus grand nombre d'entre eux est décidé à quitter le service du prince ; personne ne consentirait plus à leur confier un *Groschen* : paiera leurs dettes qui voudra[2]. Dans une lettre au conseiller intime

1. 14 janvier 1651 (Schäfer, pp. 564 et suiv., La Mara, pp. 77 et suiv.). Schütz avait prié Christian Reichbrohdt de remettre ce mémoire à l'Electeur. Voyez encore, dans le livre de Schäfer, p. 563, la lettre de Schütz à Reichbrohdt (29 février 1651).

2. Schäfer, p. 570 (14 août 1651).

Reichbrohdt, Schütz dépeint avec vigueur l'état où la pauvreté les a réduits. Il leur a distribué environ 300 thalers, leur abandonnant ses propres deniers, ou ce qu'il avait de précieux (*Conterfey und Becherlein*). Au mois d'octobre prochain, il y aura quatre ans qu'ils n'ont pas même reçu du prince le salaire de trois quarts d'une année. Jugez de leur situation. Le *bassiste* est couché dans l'ordure comme une bête à l'étable (*wie eine Sau im Kober*), sans lit, étendu sur la paille, et si les autres n'en sont pas encore arrivés là, leur sort n'en vaut guère mieux. Il n'est vraiment pas honorable, ni chrétien, que l'on ne puisse, ou que l'on ne veuille, dans un aussi grand pays, entretenir vingt musiciens. Jusqu'à ce jour, cependant, a subsisté dans ce *collegium*, en quelque mesure, la « gravité allemande » (*die teutsche gravitet*) ; cette chapelle s'est approchée de la perfection, et ce serait une honte que de l'abandonner à la ruine. Pour la rétablir, il faudrait placer un « jeune substitut bien qualifié » auprès de Schütz qui voudrait voir en ce poste Christoph Bernhard, et lui céderait 100 florins de son traitement [1]. En outre, on aurait besoin d'un ténor. Mais, ce que le compositeur souhaite le plus vivement, c'est de pouvoir se retirer,

1. Voyez la lettre que Bernhard écrit à l'Électeur le 24 janvier 1651 (Schäfer, p. 425).

avec une petite « provision *ad vitam* » qu'il a bien méritée par ses longs services. Il choisirait alors pour « dernier gîte » une grande ville impériale ou hanséatique (19 août 1651)[1].

Il n'obtient rien encore, et souffre patiemment, pour donner l'exemple[2]. Mais les musiciens ne songent qu'à fuir Dresde. Au commencement de février, en 1652, Friedrich Sulze, ses deux fils et Clemens Thieme ont résolu de partir : il sera impossible de vaincre cet esprit de désertion si l'on continue à ne point payer[3]. Schütz désespère ; il est malade de chagrin, il a de violentes douleurs dans la tête, puis dans les jambes, et finit par souffrir d'un érysipèle. Il voudrait pourtant sortir, et aller exposer au secrétaire intime Reichbrohdt que la basse Georg Kaiser est si pauvre qu'il a dû vendre de nouveau ses habits, qu'il est dans sa maison « comme une bête dans les bois », et veut quitter le service. « Ce serait dommage, et bien dommage, que la chapelle perdît une voix si excellente. » Il est vrai que le chanteur n'est point d'un caractère parfait ; « chaque jour, il faut que sa langue soit lavée dans le pot au vin », mais un si large gosier a besoin d'être humecté ; et

1. Schäfer, p. 571.
2. Même lettre (Schäfer, p. 572).
3. Schäfer, p. 573.

d'ailleurs, même si le « brave garçon » recevait sa solde à point, cela ne lui suffirait pas pour de bien grands festins. Si l'on voulait connaître l'état de sa maison, on lui donnerait au moment fixé sa petite part (*sein gering bislein*). Mais il y a longtemps que ce n'est arrivé, et l'on ne saurait vraiment le traiter de dissipateur[1].

Il est beau de voir Schütz défendre ainsi les siens, quand il est traité lui-même avec tant d'injustice. Nous savons par une lettre qu'il adresse au maréchal de la cour, von Taube, que, à la fin de juin, on n'avait encore satisfait par écrit à aucune de ses demandes. Reichbrohdt lui avait seulement dit que l'Electeur ne semblait pas défavorable à ses projets, mais tout était resté comme auparavant. Et cependant les souffrances de Schütz ne cessaient d'augmenter. Il ne se juge plus capable de conduire la chapelle, tant il éprouve d'étourdissements, et tant sa vue décroît. Comment maintiendrait-il le bon renom qu'il a gagné dans sa jeunesse ? Il en arrive à regretter de n'avoir pas délaissé le *studium musicum*, où il a persévéré avec tant « d'assiduité, de travail, de périls et de dépenses », bien qu'en Allemagne une telle science ne soit reconnue ni honorée. Et il se fait reproche d'avoir pris sur lui le

1. 28 mai 1652 (Schäfer, p. 574).

Directorium de la chapelle électorale. S'il en était libéré, ne fût-ce que partiellement, ce repos le ranimerait, lui rendrait le courage de poursuivre sa « profession ». Pour le moment, il sollicite la permission de partir pour Halle et Weissenfels, afin de traiter diverses affaires [1].

* * *

Les peines de Schütz sont encore aggravées par les difficultés suscitées par les Italiens que le fils de l'Électeur a pris à son service. En 1645 déjà, nous l'avons vu, il avait était blâmé à cause d'eux [2]. Il voyait bien, dès ce temps-là, que les Allemands considéraient comme une humiliation le *Directorium* italien nouvellement institué [3]. Par la suite, son autorité même se trouva diminuée. Le prince héritier avait ordonné que les deux chapelles, la chapelle de son père et la sienne, serviraient tour à tour dans l'église du château. Schütz n'admettait pas que, le dimanche où paraissaient les musiciens du *Churprinz*, leur maître italien prît la direction : c'était pour lui une douleur et un affront, d'avoir à disputer la préséance à un homme trois fois plus jeune que

1. Schäfer, p. 575.
2. Voyez plus haut, p. 123.
3. Schäfer, p. 443.

lui, et castrat. Il ne pouvait plus « durer » à Dresde, où il devait supporter de telles indignités, quand il avait abandonné « jusqu'au sang de ses veines » aux musiciens réduits à l'indigence. Plutôt mourir que de rester dans cet état (21 août 1653)[1].

Ces plaintes furent adressées au maréchal de la cour, von Taube, au prédicateur Weller et à Reichbrohdt. En même temps, Schütz écrivit à l'Électeur lui-même, avec moins d'âpreté, certes, mais non sans énergie[2]. Le mois suivant (21 septembre), il rédige un nouvel exposé des motifs pour lesquels il demande le repos jusqu'à la fin du « peu qui lui reste à vivre », et réclame « une provision ». D'abord, l'âge, tout en lui laissant la science de la composition, ralentit cependant son travail ; en second lieu, il fait valoir la durée et l'importance de ses services ; troisièmement, il montre la nécessité où il est d'achever les œuvres qu'il a commencées, et l'intention qu'il a « de mettre en musique, de telle manière que le peuple même le chante », le psautier traduit en prose par Luther ; quatrièmement, il observe que les musiciens qu'il dirigeait à ses débuts sont tous morts : il est

1. Schäfer, p. 577.
2. Schäfer, p. 579.

seul qui survive, et la chapelle du prince héritier n'est formée que de jeunes gens, au milieu desquels, vieillard, il manque de crédit et d'autorité, etc[1].

Il paraît que ces requêtes [2] furent encore inutiles. A la fin du mois de mai, en 1655, près de deux ans après les avoir présentées, Schütz devait écrire de nouveau à l'Électeur ; il lui rappelait que, vieux maintenant de soixante-dix ans, il n'avait pas cessé de s'appliquer à la musique depuis l'âge de douze ans, et que ses forces diminuaient ; la vue, l'ouïe se perdaient, et sa *musicalische vena* se desséchait. Il ne pouvait plus diriger la chapelle, et désirait obtenir la liberté, et une pension. Si l'on jugeait ses compositions dignes d'être chantées à la chapelle, il les enverrait, chaque fois qu'on le demanderait, et s'efforcerait d'être utile à la musique, tout en vivant retiré dans sa maison [3].

*
* *

Dans le même temps qu'il priait l'Électeur de le laisser gouverner sa chapelle *von Hause aus*, il guidait ainsi, de loin, les musiciens d'Au-

1. Schäfer, p. 580.
2. *Ibid.*, p. 582.
3. Schäfer, p. 582.

guste de Brunswick, à Wolfenbüttel. Pendant l'été et l'automne de 1655, il écrit plusieurs fois à la duchesse Sophie-Elisabeth. Le 24 juillet, il lui annonce que Joh. Jacob Löwe, qui sera son maître de chapelle en effet, vient de partir (le 19) avec deux sopranos, sur un bateau qui le transportera jusqu'à Magdebourg. Il serait bon de le garder au moins un an, pour que les musiciens prissent de lui la bonne et juste manière. « C'est un homme droit et honorable, en qui je n'ai remarqué aucun notable défaut, aussi longtemps qu'il s'est tenu près de moi ; il a l'humeur vive des Autrichiens[1], et voudrait que tout le monde eût la même assiduité que lui. » Aussi faut-il appréhender qu'il exige des enfants un travail excessif : il pourrait arriver qu'ils se plaignissent de sa sévérité ; ils ont même laissé entendre, avant leur départ de Dresde, qu'ils fuiraient un maître aussi redoutable. Pour éviter qu'ils prennent cette résolution désespérée, Schütz prie la duchesse de leur permettre de se présenter devant elle et de lui dire comment ils sont traités[2]. C'est encore un trait particulier du caractère de Schütz que cette

1. Löwe « de Vienne », écrit Schütz : Löwe « d'Eisenach », lit-on sur le titre des œuvres de ce compositeur.

2. Chrysander, art. cité, p. 162

bienveillance pour les enfants de chœur, que leurs régents gouvernaient alors avec une rudesse incroyable[1]. Il avait d'ailleurs entretenu ces deux jeunes chanteurs avec le plus grand soin, et avait élevé l'un d'eux depuis ses premières années : Schütz ne manque pas de rappeler, de plus, qu'il n'a rien négligé pour le bien de la chapelle ducale, et avoue enfin qu'il attend le salaire qu'on lui avait promis. Cette année-là, ses ressources avaient été épuisées. Il lui avait fallu payer pour les funérailles de sa fille Euphrosyne, qui était morte à Leipzig, dans ses bras, le 11 janvier précédent[2]. De nouveau, la douleur et la pauvreté l'accablaient. Le duc de Brunswick s'empressa de satisfaire à sa requête, en lui accordant pour chaque année 150 *Reichsthaler* payables en deux termes, à Pâques et à

1. On les instruisait *verbis et verberibus*, dit Sethus Calvisius (cf. *Descartes et la musique*, p. 21). Partout, on les rudoie : en 1625, on accuse le maître de chapelle de Dôle, Bourgeois, d'avoir fait mourir sous les coups un de ses élèves (*Arch. du Jura*, G. 262). En 1564, le maître de Saint-Maxe, à Bar-le-Duc, avait battu un des enfants jusqu'au sang (*Arch. de la Meuse*, délib. de Saint-Maxe, 1502-1576, fol. 277 *b*). Les petits choristes de Notre-Dame de Paris faisaient pitié à Thomas Coryate (*Voy. à Paris*, 1608, trad. et annoté par R. de Lasteyrie, 1880, p. 17). Il était à craindre aussi que le maître aimât trop ses disciples. Voyez le *Journal de Me Pepin*, chan. musical de la Sainte-Chapelle de Dijon (Bibl. de l'Arsenal, ms. 3902, fol. 252, exécution de Rich. de Renvoisy, en 1586). Cf. l'étude de M. A. Horneffer sur Joh. Rosenmüller (1898).

2. Sermon funèbre, p. 175; cf. Werner, ouvr. cité, p. 48.

la Saint-Michel, ses services étant comptés depuis la dernière fête de Pâques [1].

En d'autres lettres de la même année, la duchesse et le musicien traitent les affaires de la chapelle. Il y est question d'un joueur de théorbe, qui sait peindre, est assez bon poète, et chante, en s'accompagnant, ses œuvres qui sontjolies : il serait fort agréable de l'entendre, à la table des princes. Malheureusement, son nom n'est point cité [2].

Ce fut sans doute en 1655 que Schütz obtint, après la mort du *cantor* Hofkonze, d'être aidé par son élève Christoph Bernhard, nommé « vice-maître de chapelle »[3]. Ils ne furent pas longtemps à se partager la direction de la musique. Après la mort de Jean-Georges Ier (8 octobre 1656), son fils décida de réunir à la chapelle électorale la chapelle qu'il entretenait quand il était prince héritier. Bernhard resta *Vice-Capellmeister*, et deux Italiens, Albrici et Bontempi, devinrent les collègues de Schütz[4]. Aux obsèques de l'Électeur, tous les musiciens avaient marché en avant du cortège, deux par deux, vêtus de manteaux noirs. Ils étaient précédés de Jonas

1. Chrysander, p. 164.
2. Chrysander, art. cité, p. 166.
3. Fürstenau, ouvr. cité, p. 40.
4. Fürstenau, p. 136.

Kittel, la basse, qui portait la croix [1]. Schütz avait composé un motet à six voix, sur le cantique de Siméon, pour le temps de deuil où, après la mort du souverain, l'usage des orgues et des autres instruments fut interdit [2].

Quand les deux chapelles se confondirent, Schütz obtint enfin de se reposer. Il gardait son titre, mais les Italiens prenaient l'autorité. Vincenzo Albrici et Giovanni Andrea Bontempi étaient loin, certes, de lui être comparables. Mais il ne serait pas juste de trop les rabaisser. Albrici était Romain. En 1652, il était entré au service de Christine de Suède, avec une troupe de musiciens italiens dont il était le chef [3]. Il avait peut-être quitté Stockholm un peu avant que la reine abdiquât. Vers 1654, il s'était installé à Dresde, et le prince héritier l'avait chargé de commander à ses musiciens en 1656. Il pouvait non seulement composer des motets pour la chapelle, mais des sonates et des symphonies pour les instruments. L'une de ces pièces, écrite pour les instruments à cordes accompagnés de l'orgue, de la *chitarra* et de la *spinetta*, est conservée dans un manuscrit daté de 1654 ; musique alerte où quelques phrases de solo

1. *Ibid.*, p. 179.
2. Schäfer, p. 583 ; Müller, p. 151.
3. *Dietrich Buxtehude*, p. 27.

sont mêlées aux ensembles, et aux développements de contrepoint[1]. Dans une autre *Sinfonia*, après l'introduction (*adagio*), Albrici place une fugue (*allegro*), et présente des épisodes de divers mouvements ; et il conclut par la reprise du premier *adagio*[2]. Il a laissé une *Sonata à 5*, faite pour deux violons, deux trompettes et le basson, disposition d'orchestre digne de remarque[3]. En ses œuvres d'église, paraît aussi la vivacité de son style ; et elle le sauve, en lui permettant de parler du moins avec verve le langage un peu vulgaire auquel le réduisent parfois son défaut d'imagination ou sa hâte d'écrire. Quelques tournures de modulation, qui lui sont familières, ne sont pas dépourvues de grâce ; de plus, comme il a le sens des proportions exactes, il ordonne bien les diverses parties de ses œuvres[4], et se plaît à en assurer, par des répétitions, la symétrie parfaite. Assez souvent, enfin, il trouve l'expression juste ; on ne saurait chanter avec plus de fermeté que lui, *Sperate in Deo*[5], dire, avec plus de tendresse,

1. Bibl. de l'Univ. d'Upsal. *Instr. mus. i Handskrift, Caps.* I : 1 (*Sinf. à 6, 1° tono*).

2. Upsal, *I. m. i H. Caps.* I : 2.

3. Upsal, *I. m. i H. Caps.* I : 3 (*Sonata à 5, 2 violini e 2 trombette con Fagotto*).

4. Voyez les motets avec reprise *Mihi autem* (Upsal, *Tabulatur* 76 : 48, daté de 1664), et *Amo te* (Upsal, *Tab.* 82 : 2).

5. Upsal, *Tab.* 82 : 6.

Quam suave est adorare Jesum[1] ou *Amo te, Domine Jesu Christe*[2], et déclamer avec plus d'émotion, *Sive vivimus, sive morimur*[3].

La musique de Bontempi a sans doute moins de variété et de vie, et plus de solidité. Aux leçons des maîtres romains[4], il avait ajouté les exemples des compositeurs de Venise. Pendant sept ans, de 1643 à 1650, il avait séjourné dans cette ville et il y avait étudié les œuvres de Monteverdi et de Rovetta, avec intelligence et ténacité[5].

D'autres Italiens de talent étaient fameux dans la chapelle électorale.

L'alto Marco Gioseffo Peranda, que Bernhard avait amené d'Italie[6], devait commencer à gagner sa réputation de compositeur pathétique[7]. Domenico Melani, de Florence, était renommé pour sa voix de soprano, enseignait la musique à la fille de Jean-Georges II, et intriguait pour que la princesse épousât le fils du

1. Upsal, *Tab.* 86 : 26.

2. Upsal, *Tab.* 82 : 2.

3. Upsal, *Tab.* 78 : 32.

4. Voyez ce qu'il rapporte de sa vie dans son *Historia Musica*, 1695, p. 170 : il fut élève, à Rome, de V. Mazzocchi.

5. *Ibid.*, p. 188 ; de plus, à Venise, il fréquenta les gens de lettres.

6. Mattheson, ouvr. cité, p. 18.

7. On le nommait l'*Affecten-Zwinger* (Mattheson, ouvr. cité, même page).

grand-duc de Toscane[1]. Le ténor Georgio Bertholdi était depuis longtemps dans les bonnes grâces du souverain[2]; la basse Steffano Sauli et le violoniste Giov. Severo, de Venise, avaient de même servi l'Électeur quand il n'était que prince héritier[3].

Divisés en deux partis, le parti des Allemands et le parti des Italiens, les musiciens de la chapelle ne cessaient point de se quereller. Maintenant, du moins, Schütz pouvait rester étranger à leurs luttes, en se réfugiant à Weissenfels d'où, en 1657, il donnait son approbation à l'œuvre poétique et musicale de l'un d'entre eux, l'*Aelbianische Musenlust* de Constantin-Christian Dedekind[4]. Il n'avait pas renoncé, non plus, aux voyages. En 1660, on lui devait 50 thalers, à Wolfenbüttel, parce qu'il y avait été récemment[5]. D'autre part, le 10 avril 1661, il déclare qu'il vient de passer neuf mois à Dresde[6] et, le 7 octobre de la même année, à

1. E. Rodocanachi, *Les infortunes d'une petite-fille de Henri IV*, p. 3 et p. 6 (1658).

2. Fürstenau, ouvr. cité, p. 11. En 1650, il lui avait été permis de célébrer ses noces au château.

3. Fürstenau, p. 29.

4. Le 21 septembre. Il déclarait que l'œuvre était composée non seulement *kunstmässig*, mais *anmuthig* (H. Kretzschmar, *Gesch. des neuen deutschen Liedes*, I, 1911, p. 89).

5. Chrysander, art. cité, p. 168.

6. *Ibid.*, p. 169.

Leipzig, il écrit, en quatre vers latins, l'éloge de compositions que Werner Fabricius, l'organiste de Saint-Nicolas, allait publier[1].

Il paraît d'ailleurs qu'il était alors en paix avec ses collègues italiens : aux distiques de Schütz, Fabricius joint des vers d'Albrici. Il eût été inhabile de le faire, si les deux maîtres de chapelle avaient été des ennemis. L'année précédente, Bontempi avait témoigné publiquement de son respect pour Schütz en lui dédiant sa méthode nouvelle de composition[2]. Toutefois, les Allemands de la chapelle étaient mis au second rang. Quand l'Électeur célébra les noces de sa fille Erdmuthe-Sophie avec le margrave de Brandebourg-Bayreuth, ce fut Bontempi que l'on chargea de composer un opéra, *Il Paride*, qui fut représenté le 3 novembre 1662[3]. Et, si les Italiens affectaient d'avoir beaucoup de déférence pour le vieux maître, ils prenaient relâche de cette contrainte en accablant son élève, Christoph Bernhard[4], qui avait peine à se

1. *Geistliche Arien, Dialogen und Concerten*, 1662 (Bibl. nat.).

2. *Nova quatuor vocibus componendi methodus, quâ Musicae artis planè nescius ad compositionem accedere potest...*, Dresde, 1660 (Bibl. nat.).

3. Laissant de côté le travail compliqué de la modulation, Bontempi avait pour objet — il le déclare en sa préface — l'imitation *del parlar naturale* (Bibl. nat.).

4. Mattheson, ouvr. cité, p. 19.

passer d'eux, n'ayant sous ses ordres que deux solistes allemands, la basse Jäger et la basse Kittel, tandis qu'il y avait, dans la troupe italienne, quatre sopranistes : Melani, Bartholomeo Sorlisi, Fr. Perotti et Antonio de Blasii, un alto, Fr. Santi, deux ténors, Novelli et Bertholdi, et une basse, Stef. Sauli. Dans l'orchestre, au contraire, un seul Italien, le violoniste Severo, se trouvait entouré de bons musiciens allemands, tels que Furchheim et Friedrich Westhoff[1]. La chapelle était ainsi composée en 1663[2]. La même année, Schütz demeura quelque temps à Weissenfels[3] et à Teplitz, *in den warmen Bädern*, où il était au mois de mai[4]. A la fin de l'été, quelques musiciens de Dresde suivirent en Danemark l'Électrice et le prince héritier, qui allait se fiancer avec Anna-Sophie, la fille du roi Frédéric III : Antonio de Blasii fut écouté avec

1. Furchheim a laissé des compositions pour les instruments à cordes ; F. von Westhoff était un ancien officier de Gustave Adolphe. Son fils, Johann Paul, fut un violoniste remarquable.

2. Fürstenau, p. 136.

3. A. Werner, ouvr. cité.

4. La quittance qu'il donne de 300 thalers (deux années de ses gages) payés par le duc de Brunswick (Chrysander, art. cité, p. 168) est datée de Teplitz, le 21 mai. Chaque année, Magdalena-Sibylla, femme de l'Électeur, séjournait à Teplitz au moins pendant quatre semaines; elle arrivait au mois de mai, avec une suite nombreuse (Hermann Hallwick, *Töplitz, eine deutschböhmische Stadtgeschichte*, Leipzig, 1886, p. 407).

admiration par la reine et les dames de la cour, et deux trompettes de l'Électeur jouèrent, le même jour, pendant le repas (27 septembre)[1]. C'est aussi en 1663 que Vincenzo Albrici et son frère Bartholomeo quittèrent Dresde pour quelque temps[2], et que Christoph Bernhard résolut de s'établir à Hambourg, afin d'échapper aux Italiens, ses collègues, qui le persécutaient[3].

Il est probable que Schütz ne prenait plus de part aux travaux de la chapelle. Pourtant, en 1664, il fut à Dresde pendant une partie de l'année[4], et c'est peut-être alors qu'il écrivit une « histoire de la Nativité » à la demande de l'Électeur[5]. Mais, si la cour l'entendit cette année-là, sa musique parut sans doute bien démodée, en comparaison des motets en concert, et de la messe avec trompettes et timbales que Peranda présenta quelques jours après Noël, le 31 décembre 1664, et le 1er janvier 1665[6].

1. *Samlinger til Danmarks Historie under Kong Frederik den Tredies Regiering af udenlandske Archiver*, publ. par P.-W. Becker, 2e partie, 1857, p. 448.

2. Leur séjour en Angleterre est signalé par M. Nagel, *Gesch. der Musik in England*, II, 1897, p. 225.

3. Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 19.

4. Chrysander, art. cité. p. 171.

5. Spitta, art. cité, p. 35.

6. Fürstenau, ouvr. cité, p. 188.

En ce temps, d'ailleurs, Schütz était plus éloigné que jamais de composer pour gagner la faveur du public. Presque sourd, et affaibli par l'âge, il s'était entièrement retiré du monde, mais gardait un esprit actif[1] ; ses méditations religieuses ne se prolongent point alors en rêveries, mais lui inspirent des œuvres fortes, où il commente l'Écriture avec sobriété : la Passion selon saint Jean, qu'il achève à Weissenfels, au printemps de 1665, et la Passion selon saint Matthieu, qu'il donne en 1666. Et il s'entretient dans une sorte de lyrisme grave par la lecture des psaumes. En particulier, le psaume 119 le transporte. Il voudrait que l'on chantât, pour ses funérailles, un motet composé sur le 54e verset de ce psaume : *Cantabiles mihi erant justificationes tuae in loco peregrinationis meae*. Comme il prévoit que sa mort est prochaine, et qu'il craint de ne plus avoir le temps ni la force de tirer cette musique de son esprit engourdi, c'est à son disciple Bernhard qu'il la demande, afin de la proposer en exemple aux jeunes artistes, séduits par les chants profanes des Italiens. Bernhard dut écrire ce motet dans le « style de contrepoint de Palestrina, pour deux soprani, alto, ténor et basse ». Schütz reçut cette œuvre en 1670 ; il la trouva

1. Voyez le sermon funèbre de Geier déjà cité.

telle qu'il l'attendait, et témoigna de la grande joie qu'il en éprouvait dans une lettre adressée à son élève : « Mon fils, déclarait-il, je n'y vois pas une seule note à y corriger[1] ». Quand nous étudierons les compositions de la vieillesse de Schütz, nous remarquerons cette même simplicité qu'il prescrivait à Bernhard : nous verrons comment il s'efforçait de réveiller chez les jeunes musiciens le goût du contrepoint, et comment il prétendait les détourner de renoncer à la composition savante, qu'ils abandonnaient pour flatter le vulgaire. Observons seulement, ici, qu'il encourageait volontiers les artistes patients, occupés à préparer des énigmes. Il avait félicité son « noble et ingénieux ami », J.-J. Löwe, quand il avait publié, en 1664, une collection de canons[2]. C'est à lui, sans doute, que l'on devait d'avoir conservé, à Dresde, l'usage de la musique en contrepoint du siècle passé. Ainsi, en 1660, les choristes de l'Électeur chantèrent, pendant le service divin, un *Kyrie*, un *Credo* et le motet *Lætamini in Domino* de Palestrina[3], et, en 1673, Christoph Bernhard pouvait encore citer la chapelle électorale, avec les chapelles du pape, de

1. Mattheson, ouvr. cité, p. 323.

2. Il l'aime comme un fils, dit-il (Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732, p. 368).

3. Fürstenau, ouvr. cité, p. 182.

l'empereur et de quelques princes, pour leur fidélité au style ancien et à cette harmonie majestueuse et purifiée qui seule est digne de l'Église[1].

Ayant obtenu que Bernhard écrivît un motet sur le texte qu'il avait choisi, et dans la forme qu'il avait imposée, Schütz recommanda sans doute au prédicateur de la cour, Martin Geier, de prendre pour sujet de l'oraison funèbre qu'il prononcerait sur lui, le même verset de psaume que Bernhard avait traité. Et il dut le prier de le traiter de telle manière, que son discours, comme le motet, servît de leçon aux musiciens. Il semble, en effet, que le compositeur ait voulu, par la voix de Geier, les exhorter pour la dernière fois. Depuis longtemps, peut-être, Schütz avait indiqué au prédicateur ce qu'il devrait dire alors ; et l'on croirait volontiers qu'il lui avait désigné à l'avance les passages des livres de théologie où il trouverait des arguments contre les corrupteurs de la musique religieuse[2]. En réunissant dans son sermon des conseils et des

1. Approbation de la *Pars prima Missarum 4 et 5 Vocum pro pleno Choro cum et sine Basso continuo, juxta veterum contrapuncti stylum* (Bibl. nat. Vm[1] 896) de Theile qui fut, dit-on, l'élève de Schütz, sans doute à Weissenfels, après 1660 (A. Werner, ouvr. cité).

2. Il passait la plus grande partie de son temps à lire l'Ecriture et des livres de théologie (sermon funèbre, cité par Fürstenau, p. 236).

reproches destinés aux artistes, Geier nous révèle, apparemment, la doctrine même de Schütz.

C'est aussi par Geier que nous savons comment le musicien mourut. Après avoir rappelé que, à plusieurs reprises, il avait résisté, par le secours de la médecine, à de violentes attaques, le prédicateur ajoute : « Le 6 novembre passé, il se leva tout dispos, et s'habilla ; mais, peu après neuf heures, comme il voulait chercher quelque chose dans sa chambre, il fut pris d'une faiblesse subite, et frappé soudain d'apoplexie, de sorte qu'il s'affaissa sur le sol, incapable de se mouvoir ; ses gens, venus à son secours, le mirent au lit aussitôt, et il reprit un peu de ses forces, parla bien distinctement, mais le mal l'avait tellement accablé, qu'il perdit la parole, après avoir dit qu'il abandonnait tout à la volonté miséricordieuse de Dieu. Le médecin, que l'on avait appelé sans tarder, appliqua tous ses soins à le secourir par d'excellents remèdes, et tâcha de réconforter la nature, mais il n'y avait plus grand'chose qui pût le soutenir. En même temps, son père spirituel (*Beichtvater*) fut mandé près de lui ; il prononça devant le malade toutes sortes de prières et de maximes, et les cria dans son oreille tandis que, en inclinant la tête, ou par quelque mouvement des

mains, Schütz faisait comprendre qu'il avait son Jésus dans le cœur. Ensuite, son père spirituel le bénit, et, tout après, il resta fort tranquille, comme s'il dormait, jusqu'à ce que le pouls et la respiration finissent par se ralentir peu à peu, et par se perdre. Et lorsque quatre heures eurent sonné, il mourut doucement et paisiblement, sans la moindre convulsion, pendant que l'on priait et que l'on chantait autour de lui[1] » (1672).

Le 17 novembre, il fut enterré, comme il le voulait, sous le porche de l'église Notre-Dame, où était la sépulture de sa femme. Jean-Georges II avait délégué le conseiller intime von Wolframsdorf aux obsèques. Avant et après le sermon de Geier, la « musique allemande » de l'Électeur fit entendre quatre compositions dont la première était de Bernhard ; les trois autres avaient été écrites par Schütz, pour les voix et les instruments[2]. De plus, la *Cantorey* chanta un motet, devant la maison où était le mort, quand on vint pour prendre le corps.

Le diacre Joh.-Ernst Herzog parla aussi devant les assistants, priant les musiciens de remplir leur office aux obsèques, « de la manière la plus touchante[3]. » Sur le tombeau, on plaça une

1. Fürstenau, ouvr. cité, p. 236.
2. Voyez Fürstenau, ouvr. cité, p. 238.
3. Même ouvrage, p. 242.

dalle de marbre noir, et l'on grava sur une plaque de bronze l'épitaphe de « l'Assaph chrétien, délices des nations étrangères, lumière de la Germanie ». En tête de l'inscription, étaient les mots d'Horace que l'on avait tracés autour de son portrait : *Vitabit libitinam*[1].

1. Ce portrait de Schütz fut gravé par Romstedt : il est reproduit au commencement de ce livre, d'après un exemplaire qui appartient à M. H. Prunières. Voyez dans le 16e vol. de l'éd. Spitta, la photographie d'un portrait à l'huile conservé à Leipzig, d'après lequel la gravure donnée ici fut faite. Cette gravure était jointe au sermon funèbre de Geier.

L'ŒUVRE

De toutes les œuvres que Schütz publia, la plus ancienne est son recueil de madrigaux italiens, qui parut en 1611, à Venise[1]. Le texte de six de ces compositions est tiré du *Pastor fido* de Guarini ; dix sont écrites sur les vers de G. B. Marino[2]; Alessandro Aligieri a fourni les paroles d'un madrigal, et il n'est pas invraisemblable que les paroles du dernier soient du musicien lui-même, car cette pièce est adressée au *gran Mauritio*, le landgrave de Hesse, à qui l'ouvrage entier est dédié[3]. D'autres élèves de G. Gabrieli avaient déjà cherché l'inspiration dans les mêmes poésies : en 1606, le Danois Hans Nielsen (Giovanni Fonteijo), avait interprété, à 5 voix, le *Fuggi, fuggi o mio core* de Marino[4], et, dans son livre de madrigaux de

1. 9e vol. de l'éd. Spitta.
2. Ce sont les madrigaux 4, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18.
3. Venise, 1er mai 1611.
4. *Di Giovanni Fonteiio danese, Mvsico della Maesta del*

1609, Joh. Grabbe, avait traité, à cinq parties, l'*Alma afflitta* du même poète[1]. Avant Schütz, G. Priuli avait aussi mis en musique le madrigal *Feritevi*[2] de G. B. Marino. Quant au *Pastor fido* de Guarini, les musiciens y avaient déjà puisé bien souvent : Luca Marenzio[3], Michel-Angelo Nantermi, Giov. Ghizzolo, G. Priuli en donnent des fragments dans leurs livres de madrigaux, et Monteverdi lui-même s'en est servi[4]. Au lieu de choisir le sujet de sa musique dans les chœurs de cette pastorale, Schütz l'extrait du dialogue. Si l'on considère l'ordre des scènes chez Guarini, il faut placer, avant tous les autres madrigaux de ce groupe, le madrigal *Quella damma son io*, onzième du recueil, qui vient de la IIIe

re di Dania, Il primo libro de Madrigali A Cinque Voci, Venise (dédicace au roi, du 1er avril 1606). Bibl. nat. Réserve, Vm^{7} 590.

1. Spitta, préface du 9e vol. des œuvres de Schütz.

2. Dans son deuxième livre, publ. en 1607, n° 13 (Spitta, préface citée) ; dans son troisième livre (1612), il donne *Tornate, o cari baci* (n° 1).

2. *Il settimo libro de Madrigali a cinqve voci*, éd. de 1600 (Conservatoire, Réserve).

4. Voyez la préface de Spitta. Dès 1592, Monteverdi publie, à cinq voix, les madrigaux *O primavera*, et *O dolcezze amarissime d'amore*; en 1599, il insère *Cruda Amarilli* dans son cinquième livre de *madrigali*; on trouve *Tornate, o cari baci*, dans son sixième livre (1620). Giaches Wert (1595) et Luzzasco Luzzaschi (1601) ont aussi mis en musique *O primavera* et *O dolcezze* (O. Kinkeldey, *Luzzasco Luzzaschi's Solo-Madrigale mit Klavierbegleitung*, dans les *Sammelbände der I. M. G*, IX, p. 538).

scène du II[e] acte ; le premier et le second se trouvent dans la I[re] scène du III[e] acte, le V[e] et le XV[e], dans la V[e] scène du IV[e] acte, et c'est le troisième madrigal qui exprime la joie d'Ergasto (V[e] acte, VIII[e] scène). Schütz n'a donc pas observé la suite du drame, et n'a composé que morceau par morceau, sans se préoccuper de l'ensemble ; il n'y a d'enchaînement qu'entre les deux premiers madrigaux, et le musicien a séparé, de telle manière qu'il est impossible de les juxtaposer [1], deux épisodes compris dans une même scène, la plainte d'Amarilli condamnée à mourir [2], et son adieu aux « chères forêts [3] ».

En cette première œuvre, écrite sous les yeux de son maître Gabrieli, Schütz reste, en apparence, fidèle aux coutumes anciennes : il n'admet que les voix, ne propose pas d'accompagnement indépendant [4], règle sa composition d'après la mécanique du contrepoint. Et cependant, sa musique est d'une merveilleuse nouveauté. Entre les digues de la scolastique, elle s'écoule

1. L'un des madrigaux qui devrait être le premier, finit par l'accord de *mi* majeur (n° 5) ; l'autre commence par l'accord de *sol* mineur (n° 15).

2. Voyez le *Pastor fido* (5[e] scène du 4[e] acte). Schütz laisse de côté le premier vers *Così dunque morire, oime Nicandro,* et commence par *Così morir debb' io.*

3. *Dunque addio, care selve.*

4. Il n'y a pas même de basse continue.

en grands flots tumultueux. Le musicien n'a pas cherché à détourner le fleuve que ces fortes murailles resserrent, mais il a voulu qu'il fût plus rapide et parsemé d'écueils ; et il a mis toute son application à y lancer d'étranges figures. Il est en effet d'imagination véhémente, comme Gabrieli, et il tient de lui le privilège de créer des motifs caractérisés. Jamais la musique ne lui semblerait assez forte, s'il devait n'employer que les thèmes tout unis, les vocalises modérées, et les accords universellement approuvés dont quelques maîtres du même temps savent encore se contenter. Il lui faut distendre les contours, rompre subitement les lignes, ou dessiner avec âpreté, par de rudes traits qui se heurtent. Cette violence ne se manifeste pas sans raison : par les intervalles « exorbitants [1] », par les mélodies rugueuses, par les rencontres de notes ennemies, Schütz veut nous montrer qu'il a bien compris le texte, qu'il en est ému, et qu'il sait exprimer les passions. Mais, de peur de paraître insensible, ou trop faible interprète, il risque d'exagérer, et de dépasser les limites du style vocal. Ainsi, pour traduire avec assez d'enthousiasme ces mots, *el bel volto divino* (12e madrigal), il écrit une tirade mêlée d'octaves

1. L'expression est de Johann Kuhnau qui, d'ailleurs, ne l'emploie point au sujet des œuvres de Schütz.

ascendantes, où le chanteur aura peine à maintenir l'égalité du son, et à reprendre le souffle.



Dans le madrigal *Sospir che del bel petto* (n° 14), il fait passer le soprano du *fa* aigu au *mi*



grave, sur ces paroles, *la morte mia*. D'une part, l'excès de lyrisme, d'autre part, la violence dramatique, rompent le tissu étroit de la polyphonie. Bien souvent, d'ailleurs, Schütz énonce, au-dessus du discours enchevêtré du contrepoint, des phrases plutôt déclamées que chantées : ce sont, en quelque sorte, des fragments de récitatif, que le chœur soutient. Au commencement de *Dunque addio, care selve*, par exemple, il semble que le langage du soprano soit emprunté au vocabulaire du théâtre, et les

autres voix l'accompagnent d'accords discrets ; au début de *Fuggi, o mio core* (n° 8), le contrepoint de quatre parties est descriptif; elles dépeignent la fuite (A), tandis que la cinquième, la plus élevée, répète, comme une plainte et presque comme un cri, *o mio core* (B). Pour bien reconnaître toute la richesse d'invention de Schütz, et la force de sa pensée, il faut comparer cette double interprétation, tragique et pittoresque, à l'interprétation qu'un autre élève de Gabrieli, Fonteijo (Nielsen), donne des mêmes vers de Marino[1].





1. *Rime del Marino, parte seconda*, Venise, 1602, n° 79. Fonteijo, *Madrigali* (n° 10).



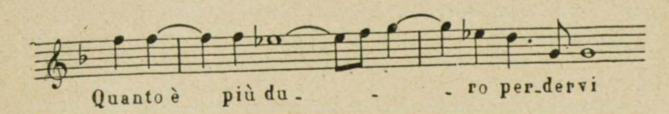
De même, afin de bien voir avec quelle délicatesse il sait choisir entre les dissonances, il convient d'examiner ici ce qu'il trouve, après Luca Marenzio, pour offrir, en termes de musique, l'équivalent de ces paroles, *o dolcezze amarissime*, dans le deuxième de ses madrigaux[1]. En



ce madrigal, paraît encore cette déclamation accompagnée par le chœur, que nous avons déjà

1. *Il settimo libro de Madrigali a cinqve voci* (nº 8).

signalée. On croirait entendre se lamenter quelque personnage des opéras de ce temps quand le soprano dit *quanto è più duro perdervi.*



Dans le madrigal *Così morir debb' ío* (n° 5), le soprano répète ainsi les premiers mots, presque sans moduler, tandis que les autres voix chantent déjà la seconde phrase (*nè sarà chi m'ascolti*, etc.), et ces tons obstinés expriment avec force le désespoir d'Amarilli.

Les motifs pathétiques abondent, d'ailleurs, en cette composition ; le musicien les met en évidence, et les rend plus émouvants, en y introduisant ces intervalles chromatiques dont la rudesse et l'étrangeté surprennent encore les auditeurs[1]. En se servant de ces tons altérés, il mélange de nouveau, dans le 16e madrigal (p. 71), le doux avec l'amer.



1. Voyez, dans le 5e madrigal, l'interprétation de ces mots, *d'ogni speranza* et *o funesta pietà*; dans le 15e, la suite des

En opposant le concert des voix graves au concert des voix élevées, Schütz ajoute à la puissance de sa musique : après avoir dépeint la grâce du printemps, « jeunesse de l'année », et après avoir chanté, par des vocalises flexibles et doucement balancées, la nouvelle beauté des fleurs, il en vient à chanter les souffrances de Mirtillo qui garde le souvenir du « cher trésor » qu'il a perdu ; pour évoquer *la rimembranza misera e dolente*, il fait murmurer par la basse, le ténor et l'alto, une suite d'harmonies sombres, mal assurées, où, dans le brouillard des accords de sixte, percent des septièmes douloureuses. Et ces plaintes étouffées deviennent déchirantes, quand le soprano, reprenant le motif que la basse a chanté d'abord, l'achève par un gémissement (il descend de l'*ut* au *fa dièze*), tandis que les autres voix forment des accords dissonants.

Ce contraste, puis cette union des deux groupes qu'il distingue, dans ses chœurs à cinq voix, n'ont pas toujours, pour Schütz, une valeur aussi profondément significative. Bien souvent, il n'y a recours qu'afin de subvenir au développement de la composition. Cependant, même si le dessein d'amplifier est pour lui le

demi-tons descendants par lesquels le soprano chante *disperata e dolente*.

principal, il ne laisse pas d'ordonner ces répliques de telle manière que l'alternance même a encore quelque chose d'émouvant. Après que l'adieu d'Amarilli aux forêts a retenti au loin, ses paroles entrecoupées, « recevez ici mes derniers soupirs »[1] sont dites par les voix élevées ; les voix graves les répètent, et tout le chœur les reprend. Par ces contrastes de la sonorité, le musicien a sans doute voulu représenter l'accablement, puis les derniers efforts de l'âme désespérée, mais non vaincue. On est tenté de croire qu'il n'a pas écrit, non plus, sans intention, *al nostro lamentar* d'abord pour la



basse, le ténor et l'alto, puis, une quinte plus haut, pour l'alto, et les deux sopranos, dans le madrigal *Selve beate* (n° 3) ; ici, Schütz ne prétend pas augmenter l'émotion comme il l'a fait dans les autres madrigaux, en passant des tons clairs aux tons obscurs, mais il veut peut-être montrer que la forêt nous renvoie, impassible, l'écho de nos lamentations[2].

1. Les mots sont divisés par des silences.

2. Dans le madrigal, *Quella damma son io* (n° 11), les voix

Ainsi, dans la première œuvre, il apparaît déjà que Schütz ne sera pas seulement un architecte des sons, mais qu'il animera sa musique de tous les mouvements de son cœur, et qu'il y fera resplendir toutes ses visions. Par ces *Madrigali*, nous reconnaissons aussi que, venu bien tard à la composition, il a très vite acquis une ferme technique. Assoupli par l'étude des bonnes lettres et du droit, son esprit l'a conduit par des chemins de traverse. Du premier coup, il voyait où il fallait aller, sans perdre de temps aux exercices inutiles. Dès qu'il eut mis de l'ordre dans ce qu'on lui enseignait, et cela seul lui fut difficile, il écrivit avec la liberté et avec la décision d'un maître. Quelle que soit l'ampleur ou l'audace de ce qu'il a rêvé, il n'est jamais contraint d'y renoncer, faute de ressources pour l'exécuter. A l'emportement de l'imagination, correspond, chez lui, la fougue de la réalisation[1]. De là, cette spontanéité qui nous émerveille : il est peu de musiciens qui soient, comme lui, capables de noter leurs impressions, de les coordonner en musique régulière, quand ils en sont encore pleins de fièvre.

sont aussi réparties en deux groupes qui se répondent, puis s'unissent.

1. Spitta estime que ces *madrigali* furent écrits en très peu de temps.

Ce qu'il a ressenti, Schütz nous le livre tout frémissant de vie. Nul ne décrit comme lui. Voyez avec quelle puissance il enfle et il agite les flots de sa musique, dans le dernier madrigal; c'est le rythme même et le grondement du *vasto mare*[1]. Et, dans la vocalise multipliée qu'il joint, plus loin, au mot *canto*, il rassemble toutes les voix de l'océan[2].

A cette force et à cette profondeur qui lui sont propres, il ne dédaigne pas d'allier, dans ces compositions, la vivacité, l'élégance, la bonne humeur qui sont les qualités des madrigaux italiens[3]. Il s'en est emparé, comme il s'est emparé des richesses moins enviables de la littérature italienne de la même époque.

Si l'on veut mesurer quelle est sa puissance d'assimilation, pendant son séjour à Venise, il n'est besoin que de lire la dédicace de son œuvre au landgrave Moritz : « *E vn Mare V. A. Serenissima, non sò se più mi dica di virtù, che di munificenza,* » etc., lettre d'hommage

1. Ce madrigal est écrit pour deux chœurs à quatre voix. Comparez à cette ampleur dans la description, les imitations enfantines de Schein (cf. Wustmann, ouvr. cité, pp. 310 et 311; voyez aussi, p. 321).

2. Pour exprimer la *soave armonia*, Schütz réunit les voix sur un accord inattendu de *si bémol*. Il traduit ingénieusement, et exactement, *concordi venti*. Rapprochez de ce passage la grande vocalise qu'il joint aux mots *aure ridenti*, dans le 3e madrigal.

3. Il en connaît aussi la tendre langueur.

qu'il termine en déclarant qu'il a résolu « *di sboccar nel suo Mare vn giorno... non come priuato fiume, mà come Oceano di deuotione*[1] ». Schütz est allé, dans son étude, jusqu'au fond : il ne connaît pas seulement l'art des Italiens, mais l'esprit de leur art. Sa musique est ingénieuse, elle a ses *concetti* comme le langage trop ingénieux dont il connaît si bien les finesses. Mais, ici, la recherche de la grâce ne va jamais jusqu'à l'affectation, ni la recherche de l'originalité jusqu'à la bizarrerie. Ce n'est que par les excès de leur imagination que les compositeurs servent vraiment leur art, le font avancer, et le renouvellent.

Le jeu prolongé de la métaphore est ridicule, dans la préface de Schütz, mais toute son œuvre profitera de ce qu'il a gagné en apprenant, par de tels amusements, à découvrir des rapprochements, à trouver des comparaisons, à préparer des interprétations. En vérité, il doit beaucoup aux écrivains d'Italie, aussi bien qu'aux musiciens[2].

1. Dans cette dédicace, Schütz n'oublie pas de témoigner sa reconnaissance au très fameux Gabrieli, qui l'a *fatto partecipe dell'oro delle sue sponde*, si riches qu'elles n'ont rien à envier « au Tage ni au Pactole ».

2. La volubilité, la gaieté de certains motifs (*Ride la primavera*), la persistance du rythme (*Feritevi*) sont des qualités propres aux Italiens. Pour compléter cette étude, je renvoie à l'article de M. Leichtentritt sur les madrigaux de Monteverdi

*
* *

Un *Hodie Christus natus est*[1], pour six voix, avec basse continue, date peut-être des années d'études, comme les *Madrigali*. Cette composition est divisée en plusieurs parties par un *Alleluia* $\left(\frac{6}{4}\right)$ qui se répète comme un refrain. Les musiciens de Venise ordonnent volontiers leurs motets de cette manière et, par d'autres particularités du style, on reconnaît que Schütz suit encore de très près son maître Gabrieli[2]. Comme dans ses madrigaux, il aime à faire dialoguer les voix graves avec le chœur des voix élevées : là aussi, le contraste en est fort expressif, quand les deux groupes semblent se redire, l'un à l'autre, comme un souhait, le mot *pax* (*pax hominibus*, etc.).

Dans un *Veni, sancte Spiritus* à quatre chœurs, qui paraît aussi fort ancien, et fut sans doute écrit à Cassel, entre 1613 et 1615, l'orchestre

(*Sammelbände der I. M. G.*, XI, 255), aux madrigaux de Monteverdi publiés dans la collection Peters, et à l'étude que M. Schwarz a consacrée à *H. Leo Hassler unter dem Einfluss der italiänischen Madrigalisten* (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1893, p. 1).

1. Ed. Spitta, vol. 14 (nº 8).

2. G. Gabrieli use ainsi de l'*alleluia* dans son *Surrexit Christus*, et dans *In ecclesiis benedicite Domino* (Winterfeld, ouvr. cité, 3e vol., 1834, pp. 66 et 73).

accompagne les voix[1] : un basson soutient les deux sopranos du premier chœur ; deux cornets (ou deux violons) se mêlent au chant de la basse, dans le second ; trois trombones jouent avec les deux ténors du troisième ; le violon (ou le cornet), la flûte traversière (ou le cornet), et une basse à cordes sont joints à l'alto et au ténor du quatrième. Et l'harmonie de l'orgue concilie tout. En cette œuvre encore, on reconnaît combien le sentiment de la sonorité est délicat chez Heinrich Schütz : après une conclusion en *ré* majeur, il écrit un accord de *si bémol* majeur, et cette opposition des tons suffit pour que les mots *dulcis hospes animæ* passent, dans la musique, avec l'accent de la tendresse ; de même, dans une suite d'accords parfaits heureusement juxtaposés (*sol majeur — mi majeur ; do majeur — la majeur*), resplendit l'invocation *o lux beatissima*[2].

Deux chants de noces sont de l'année 1618. Le premier est à deux chœurs[3] : une joie puissante anime le *Ritornello* fortement rythmé qui suit l'exposition, et que l'on reprend après chacun des trois « intermèdes ». C'est un vigoureux

1. Ed. Spitta, 14e vol. (no 2).

2. Gabrieli nous présente de semblables couples harmoniques (Winterfeld, ouvr. cité, 3e vol., p. 79).

3. 14e vol., no 11.

carillon, bien différent du charmant babillage et des jolies phrases de madrigal que les voix entretiennent dans chaque *intermedium*. Le second de ces chants de noces est un « concert à onze voix », réparties en trois chœurs [1] : le premier comprend trois trombones ou trois bassons, et un ténor; le second, trois cornets ou trois instruments à cordes, et un ténor [2]; le troisième, deux sopranos et une basse, accompagnés d'un « chœur de luths » ou d'un clavecin. Les trombones et les cornets du premier et du second chœur, réunis, donnent un accompagnement somptueux au chant de ces paroles, « la maison et les biens, on les reçoit en héritage de ses parents », et la délicate harmonie des luths accompagne bien la réponse du troisième chœur : « Mais une femme vertueuse vient du Seigneur. » Et la composition finit par l'ensemble des trois chœurs.

En 1619, Schütz compose encore un *Hochzeitsgesang*, pour le mariage de son frère Georg avec la fille du libraire Friedrich Gross de Leipzig. Il en choisit le sujet dans le psaume 133 [3] : « Vois, qu'il est bon et qu'il est agréable à des

1. 14e vol., no 12.

2. Les parties instrumentales peuvent être chantées si l'on veut.

3. 14e vol., no 13.

frères de vivre dans l'union ». Son œuvre est faite pour cinq voix, un *cornetto muto* (ou un violon), un violon (ou une *traversa*), et le *violone* (ou le basson). Le thème de l'introduction est d'une charmante incertitude tonale : Schütz a voulu qu'un peu d'étrangeté avertît l'auditeur de prêter attention à cette musique, vraiment *fein und lieblich*, comme le texte le prescrit. Ensuite, les instruments amplifieront tout ce que proposent les voix ; des interludes tendres correspondront aux paroles tendres, et les figures descriptives ne manqueront point, quand le chœur dira que le parfum ruisselle dans la barbe d'Aaron, ou que la rosée descend de l'Hermon sur les collines de Sion. Mais, si cet orchestre, expressif et lyrique, agit puissamment, c'est dans le chant, cependant, qu'est la plus grande force : rien n'émeut comme la promesse de bénédiction et de vie que le soprano et le ténor, accordés à l'octave, déclament gravement, au milieu de l'ensemble des autres voix et des instruments, qu'ils dominent par leur union.

* * *

Quelques semaines avant de publier ce psaume, Schütz venait de faire paraître un recueil de psaumes à plusieurs chœurs [1].

1. *Psalmen Davids sampt etlichen Moteten vnd Concerten*,

C'est sa première œuvre religieuse importante, et il la donne sous une forme toute nouvelle, pour l'Allemagne : ces psaumes allemands sont composés, déclare-t-il dans sa dédicace à l'Électeur, d'après la manière italienne, à laquelle il a été initié par son maître bien-aimé, célèbre dans tout l'univers, Giovanni Gabrieli. Plus loin, dans l'avis aux musiciens, il déclare encore que ces psaumes sont écrits *in stylo recitativo*, style « à peu près inconnu jusqu'à présent en Allemagne ». A son avis, il n'y a presque pas de meilleure façon de les mettre en musique. Mais il est à craindre que ceux qui ne connaissent point cette espèce de chant l'interprètent fort mal : il les prie amicalement de ne point hâter la mesure[1], mais de garder le juste milieu, de telle sorte que les chanteurs puissent *réciter* les paroles intelligiblement, et qu'elles soient clairement perçues. « Dans le cas contraire, il ne sortira de là qu'une très désagréable harmonie, et rien d'autre qu'une *Battaglia di Mosche*[2], au mépris de l'invention de l'auteur. »

mit acht vnd mehr Stimmen... avec basse continue pour orgue, luth, *chitaron*, etc. Dresde, 1619. Ed. Spitta, vol. 2 et 3.

1. La même modération est demandée par Andr. d'Ath dans ses *Prolusiones Musicae*, de 1622 (bibl. Sainte-Geneviève).

2. Schütz se rappelle peut-être le poème de Giovanni Rucellai (*Le Api*, vers 284-286), et le 4e l. *des Géorgiques*.

Dans l'exécution de cette musique, Schütz recommande aussi de distinguer entre ce qu'il appelle les *cori favoriti*, et les *capelle*. Le *coro favorito* comprendra les chanteurs qui ont les voix les plus agréables et le plus de talent ; de la *capella*, viendront la force et la splendeur[1]. A défaut de voix élevées, il suffira d'employer, dans les *capelle*, des cornets ou d'autres instruments. Il y a même des psaumes où, dans chacun des chœurs, on peut remplacer les voix par des cornets ou des instruments à cordes, pour le chœur des voix hautes, et par des trombones ou d'autres instruments, pour le chœur des voix graves : cependant, on devra faire chanter une partie dans chaque chœur[2].

En faisant ainsi « réciter » les psaumes par ses chanteurs, le compositeur remédie aux désavantages que la plupart des psaumes présentent aux musiciens : ils sont trop longs pour être traités à la manière des motets, dans le style ample du contrepoint, aux innombrables répétitions ; et, si l'on voulait les diviser en plusieurs fragments, formant autant de motets, bien proportionnés,

1. Voyez l'avis aux musiciens, placé au commencement de l'œuvre. L'organiste emploiera des jeux forts, ou doux, suivant qu'il accompagne le *Coro favorito* ou la *Capella*.

2. M. Praetorius traite, dans son *Syntagma musicum* déjà cité, de la substitution des instruments aux voix.

le texte n'aurait plus d'unité, et le courant lyrique serait arrêté. Il ne faut point, d'ailleurs, prendre les mots *in stylo recitativo* dans le sens de « en style de récitatif ». A la vérité, on remarque parfois que des solistes déclament certains versets, mais Schütz n'a recours à ce procédé que dans quelques psaumes seulement. Le plus souvent, c'est tout le chœur qui « récite », et les suites d'accords semblables que les voix réunies rythment en même temps selon la cadence des mots, donnent bien souvent à la composition l'apparence d'un *falso-bordone*, dont la musique serait plus longuement organisée et plus expressive que la musique des faux-bourdons ordinaires. Il advient même que des phrases entières soient ainsi proférées, sans autre mesure que la mesure des syllabes, et chaque voix répétant jusqu'à la fin la même note. Mais cette harmonie monotone est signifiante : Schütz ne l'adapte qu'à des paroles de supplication ; dans le psaume 84, elle accompagne ces mots : « Seigneur Dieu, écoute ma prière... » etc. [1] ; dans le psaume 137, elle s'ajuste à ce verset : « Seigneur, souviens-toi des enfants d'Edom au jour de Jérusalem [2] ». Quand on l'entend, c'est comme si l'on entendait la foule qui

1. Ed. Spitta, 2e vol., p. 115.

2. Ed. Spitta, 3e vol., p. 30.

prie, les voix aiguës avec les grosses voix, et tous d'un même mouvement[1].

Au cours de cette récitation que se partagent les différents groupes des chanteurs, il arrive que tous s'assemblent pour gonfler les grands mots et marquer les invocations solennelles. Il y a des psaumes de louanges où « tout ce qui a du souffle » conspire en des acclamations qui retentissent de verset en verset, comme un refrain. Depuis le commencement du psaume 136 (*Danket dem Herrn, denn er ist freundlich*), jusqu'à la fin, Schütz a dû répéter, après chaque phrase d'actions de grâces, ces quelques mots : « car sa bonté dure éternellement » ; et il a su traduire ces paroles avec une force qui ne cesse point de croître, soit qu'il ajoute une fanfare de trompette au chœur à cinq voix de la *capella* qui les a d'abord énoncées, soit que, pour les rendre plus pénétrantes par contraste, il les fasse dire par deux voix seulement, tandis que le chœur tout entier poursuit l'éclatante litanie, soit que, pour finir le psaume, il les présente encore, avec un autre rythme, et dans une incomparable splendeur de sonorité[2].

Il est à son aise alors, en de telles scènes

1. Ce procédé est bien connu d'Al. Grandi (Cf. *Hic est vere martyr*, dans *Il primo libro de motetti*).

2. Ed. Spitta, 3e vol., n° 11.

rayonnantes : ces psaumes de 1619 renferment, sans doute, ses plus beaux cantiques de joie, car il connaît encore la joie, et rien n'a changé les souvenirs qu'il a des hymnes magnifiques des musiciens de Venise. Du reste, il se fait gloire de marcher sur leurs traces. Il imite, dans le « Gloire au Père » du psaume 111 [1], le *concerto* à 8 parties *Lieto godea* de Giovanni Gabrieli [2], et il s'en flatte. D'autres emprunts, qu'il ne déclare pas, et une infinité de ressemblances, témoignent aussi de son application à suivre les Vénitiens. Quand il écrit une vocalise haletante pour traduire les mots *mit Zittern* (avec tremblement) [3], il reproduit l'essentiel de la vocalise que Giovanni Gabrieli trace pour *tremor*, dans le motet à six voix *Timor et tremor* ; et quand il sépare les deux syllabes du mot *fürchtet* par un silence [4], il procède encore comme Gabrieli, qui divise *timor*, dans le même motet, afin de figurer, ainsi, la plainte entrecoupée d'un homme en proie à la terreur [5]. Les motifs chromatiques, il est presque inutile de le redire, sont alliés aux

1. Ed. Spitta, 2e vol., n° 13.

2. *Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrieli*, 1587. Spitta donne le texte de ce *concerto* en appendice (2e vol. des œuvres de Schütz).

3. Ed. Spitta, 2e vol., p. 33.

4. Ed. Spitta, 2e vol., p. 120.

5. Leichtentritt, *Gesch. der Motette*, p. 226.

lamentations, ainsi que la coutume en est établie ; mais il faut remarquer, de plus, que Schütz les emploie non seulement pour représenter des gémissements, mais pour séduire l'auditeur par des modulations inattendues, pour le retenir par d'étranges harmonies. C'est aussi de Gabrieli qu'il tient ce pouvoir. Mais il l'augmente. Le Vénitien a mêlé quelques tons chromatiques aux accords où il veut exprimer *O quam suavis est Dominus*[1], et Schütz trouvera cette suite d'accords, qui est délicieuse et passionnée, pour dire combien sont aimables les tabernacles du Seigneur[2].





Les harmonies troublées dont Gabrieli revêt

1. C. von Winterfeld, ouvr. cité, p. 58.
2. 2e vol., p. 104.

les paroles émouvantes ont passé aussi dans ces psaumes allemands. Si l'organiste de Saint-Marc assemble sur le mot *felle* des sons discordants (*mi*, *sol dièze*, *do*, *mi*)[1], son disciple accentue par le concours des mêmes notes, la première syllabe du mot *weineten*, dans le psaume 137[2] ; et, dans la traduction allemande du *De profundis*, il place un accord de la même espèce sur le mot *Tiefe*[3].





Au surplus, ce début de psaume est riche de signification : l'intonation grave des quatre voix, le cri du ténor, répété par le soprano, sont suivis

1. Leichtentritt, ouvr. cité, p. 227.
2. Ed. Spitta, 3e vol., p. 25.
3. 2e vol., p. 47.

de l'appel au Seigneur des deux chœurs réunis (*Herr*), de la pressante prière qu'ils redisent tour à tour (*Herr*, *höre meine Stimme*), et de l'invocation qui les réunit de nouveau : *Lass deine Ohren merken*. De l'action successive ou commune de ces deux chœurs, viennent la force et la variété de la composition. Et l'on reconnaît, en ce psaume, mieux peut-être qu'en tout autre, la grandeur vraiment biblique de ce discours musical si simple et si serré.

En ces psaumes rapides, le musicien ne s'embarrasse point d'amples motifs descriptifs que les voix multiplient. Mais il ne s'abstient pas de tracer de ces vocalises qui sont comme des dessins : le vol de l'oiseau [1] et de l'aigle [2] sont fidèlement dépeints par lui. Et il ne refuse pas d'imiter le mouvement des vagues et le grondement de la mer [3]. De plus, bien qu'il sache tout exprimer par les chœurs, coalisés ou séparés, il ne dédaigne pas les ressources plus modernes des chants à voix seule et de l'orchestre.

Dans le psaume « en concert » *Lobe den Herren*, la *vox sola* paraît entre les grands chœurs [4] ;

1. 2e vol., p. 107.
2. 3e vol., p. 123.
3. 3e vol., p. 9. Voyez aussi le motif du vent (2e vol., pp. 96-97).
4. 3e vol., p. 77.

dans le psaume 121, le soprano chante, d'abord, « je lève mes yeux vers les montagnes », tous poursuivent « d'où le secours nous viendra, » et l'alto, le ténor et la basse disent successivement en solo d'autres versets, que toutes les voix reprendront[1]. Dans le psaume 150, « louez Dieu dans sa sainteté »[2], les divers instruments de deux *capelle* sont ajoutés aux deux chœurs; trois cornets ou violons et un trombone ou un basson, dans la première, un cornet ou une flûte, trois trombones, ou deux trombones et un basson, dans la seconde, répandent sur l'œuvre entière un coloris somptueux, et aident à interpréter le texte avec une précision singulière : les trombones (*Posaunen*) jouent à trois parties, dans ce verset, *lobet ihn mit Posaunen*, la flûte et le violon préludent au chant de *lobet ihn mit Saiten und Pfeifen ;* enfin, les voix représentent, par des motifs rythmiques vigoureux, émis dans l'aigu ou dans le grave, le bruit déchirant des cymbales, ou la cadence lourde des timbales[3]. Schütz a recours aux mêmes artifices dans le « concert » *Jauchzet dem Herren* (ps. 100)[4], où des tons de fanfare éclatent dans le chant, à ces

1. 2e vol., p. 130.
2. 3e vol., p. 34.
3. 3e vol., p. 69 et p. 57.
4. 3e vol., no 13.

mots *Drommeten* et *Posaunen* [1] : dans la même composition, les instruments à cordes et les flûtes apparaissent quand on les nomme, et les *liuti* accompagnent le second chœur, auquel appartient le verset « louez le Seigneur avec les harpes ». En cette œuvre, se reconnaît la force qui est particulière aux psaumes de 1619. L'ancienne polyphonie entretient une sorte de rêve lyrique, et le langage de l'opéra naissant bouleverse le cœur ; mais cette musique subjugue, par la violence, par la diversité, par le tumulte des impressions.

*
* *

L'*Histoire de la Résurrection*, que Schütz publie en 1623, quatre ans après les psaumes [2], témoigne encore de l'impatience qu'il a de communiquer les émotions qu'il éprouve, en lisant les livres saints. Il n'a point d'autre dessein que de faire vivre le texte, et sa musique en est la servante : servante moins généreuse que dans les psaumes, discrète, et trop scrupuleuse [3]. Pour une grande

1. 3e vol., p. 249 ; voyez aussi l'imitation des instruments par le chant, p. 244 ; cf. dans le même vol., pp. 7-8.

2. *Historia der frölichen vnd siegreichen Aufferstehung vnsers einigen Erlösers vnd Seligmachers Jesu Christi*. Dresde, 1623 (éd. Spitta, 1er vol.).

3. Le texte est pris dans les quatre évangiles.

partie de son œuvre, il renonce même à la joie de l'inventer, et accepte les formules de récitation qu'Antonio Scandello, ancien maître de chapelle à la cour de Dresde[1], a jointes à la narration de l'évangéliste, dans son *Historia der Auferstehung*[2]. Mais cette mélopée liturgique s'assouplit un peu entre ses mains. Les images familières aux musiciens de ce temps s'y épanouissent[3], et les mots importants y sont déclamés avec solennité[4]. Schütz ne voudrait pas que le discours de l'évangéliste perdît cette majesté surnaturelle dont l'Eglise a doué la « lecture » modulée des paroles consacrées, mais il s'efforce d'y rappeler le langage merveilleux aussi de ces messagers qui, dans les opéras de ce temps, racontent, d'une manière si touchante, les aventures des héros. Il considère l'*historicus* comme un personnage, et même comme le personnage unique de cette « représentation » religieuse. Pour que son œuvre fût jouée avec « plus de grâce », il souhaiterait que l' « évangéliste », seul, se montrât, et que « toutes les autres per-

1. Scandello mourut en 1580.

2. Voy. l'art. de Julius Richter, sur Scandello et Schütz, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, 1882, p. 37.

3. Par exemple, quand Schütz interprète les mots descendre, tourner (p. 7), courir (p. 9), pleurer (p. 14).

4. Schütz les fait chanter en musique mesurée (pp. 31, 40, etc).

sonnes » demeurassent cachées. Elles auraient ainsi la même vie mystérieuse que les esprits qui, au théâtre, prononcent des oracles, sans paraître sur la scène. Par le chant de ces *Personen Colloquenten,* on comprend bien qu'elles ne sont pas plus réelles que visibles : tout ce que disent le Christ, Marie-Madeleine, le « jeune homme dans le tombeau », est exprimé à deux voix[1]. Et cependant, c'est dans cette musique où la vraisemblance est si délibérément sacrifiée, qu'il y a le plus de force dramatique. En effet, quelques accents bien placés, quelques traits descriptifs, et l'expressif accompagnement des violes de gambe, ne suffisent pas pour vivifier les longs récits de l'évangéliste, tandis que, dans ces épisodes où Schütz invente librement, tout est condensé et actif. Les plaintes de Marie-Madeleine, son inquiétude, et son dialogue avec les anges, ont vraiment inspiré le compositeur ; mais il a plus de force encore dans la scène où il nous la montre en présence de Jésus : elle le prend pour le jardinier, et le reconnaîtra seulement après qu'il l'aura appelée (*Maria !*). Dans la réponse de Madeleine, se trahit l'ardeur de son amour,

1. Le chant d'une de ces voix peut être omis, concède Schütz dans l'avant-propos.



et Jésus lui commande, avec majesté, de ne point le toucher. Nous trouvons déjà là les mêmes contrastes de passion, et d'insensibilité surnaturelle que dans le *Dialogo per la Pascua*, où Schütz traite de nouveau ce sujet, et reprend ou transforme à peine les motifs qu'il avait imaginés tout d'abord[1].

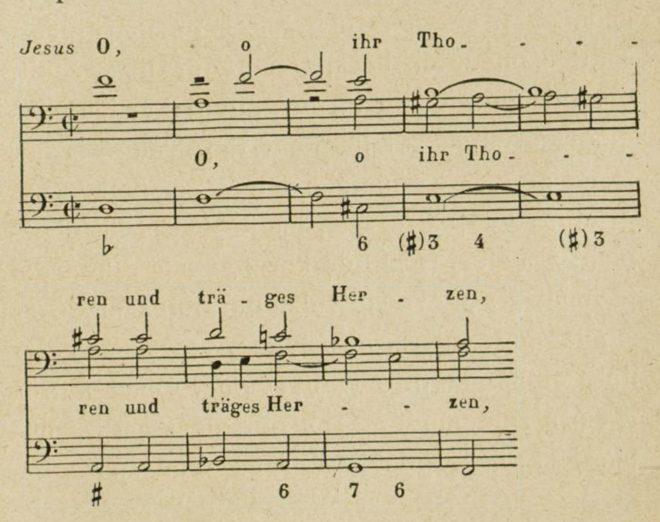
Schütz dépeint aussi, avec une force extraordinaire, la rencontre de Jésus et des disciples d'Emmaüs. Il les interroge ; de quoi parlent-ils, et pourquoi sont-ils tristes ?



Cléophas s'étonne de ce qu'il ne sache rien de ce qui s'est passé à Jérusalem, et, avec son compagnon, il lui annonce la condamnation et la mort du prophète qui devait sauver Israël.

1. 14e vol., no 5 (A. Guilmant et Ch. Bordes en ont donné une édition française).

Leur récit manque presque entièrement de vie : à peine s'ils accordent un peu de pitié aux souffrances de celui qu'ils ont suivi naguère ; il les a déçus, ils sont bien près de rester indifférents à ses malheurs. Ils en parlent comme les gens du commun parlent des événements qu'ils viennent d'apprendre : ils se hâtent de les raconter, avant de savoir au juste s'il convient de s'affliger ou de se réjouir[1]. Jésus leur reproche leur manque de confiance et leur paresse de cœur : après le bavardage de ces hommes vulgaires, ses paroles éclatent avec une étrange vigueur[2].



1. Quelques mots, cependant, sont bien marqués (p. 29, 2e portée).

2. Voyez, p. 30, les notes répétées (*musste nicht Christus solches leiden*) et l'accord dissonant placé sous *Herrlichkeit*.

Son discours éveille l'âme de ses interlocuteurs, et leur langage en est changé ; ils savent, maintenant, le prier avec ardeur de rester avec eux, et, quand il a disparu, l'enthousiasme les possède encore[1].

Dans la dernière scène, Jésus seul est évoqué par l'évangéliste. Il paraît au milieu de ses disciples, qui le regardent avec effroi, comme un fantôme ; il leur dit lentement, « la paix soit avec vous », leur désigne, avec énergie, leur mission, et leur transmet l'esprit saint.

Pour achever son œuvre, Schütz écrit un double chœur[2]. Aux actions de grâces est mêlée l'incessante clameur de l'évangéliste qui dit et redit, obstinément, le mot *Victoria*, dont il articule les quatre syllabes sur le même ton. Tout à la fin, le même cri de triomphe retentit dans les deux groupes de quatre voix, par des accords fortement scandés, sans que l'évangéliste renonce à le répéter : neuvième voix, qui doit l'emporter sur les huit autres, et par la force de l'articulation, et par la durée du souffle. Deux autres chœurs seulement se trouvent dans cette composition : l'un, qui a l'apparence d'un faux-bour-

1. Schütz traduit fort heureusement *Brannte nicht unser Herz in uns* (p. 33).

2. Aux quatre violes sont ajoutées quatre voix, *si placet* : quatre chanteurs, et l'évangéliste forment l'autre chœur.

don à six voix, est chanté après l'épisode où paraissent les disciples d'Emmaüs, et c'est un chœur à six parties qui forme, tout au commencement, ce que Schütz appelle, en d'autres « Histoires » tirées des Évangiles, l'*Introitus*[1].

*
* *

Tandis que, dans cette espèce d'oratorio de la Résurrection, Schütz tente, sans y réussir complètement, d'adopter le style de la musique dramatique nouvelle, il reste fidèle, dans ses *Cantiones sacrae* de 1625[2], aux formes de l'ancienne polyphonie. En général, du moins, et même, semble-t-il, avec une certaine affectation de ne pas se soumettre volontiers aux usages modernes. Ainsi, tout en écrivant une partie de basse continue (*Bassus ad Organum*), il a bien soin de déclarer au lecteur qu'il ne l'a point ajoutée de lui-même, mais contraint par le libraire (*Bibliopola*, *opusculum hoc gratius fore ratus*, *Bassum istum Generalem mihi extorsit*). Cette résistance aux coutumes du jour ne témoigne pas, d'ailleurs, autant qu'on pourrait le croire, de son attache-

1. Il fait chanter par quatre voix les mots « par les quatre évangélistes » et imagine, pour le mot *beschrieben*, une vocalise à quatre voix, qui environne les notes soutenues du premier ténor, comme un lacis d'arabesques.

2. Ed. Spitta, 4° vol.

ment obstiné à la tradition qui se perd. Il ne songe pas encore à proposer en exemple ce que les maîtres de l'âge précédent ont laissé. S'il accepte de mauvaise grâce l'obligation de joindre, aux quatre parties de ses chœurs, une basse chiffrée, c'est sans doute moins par répugnance pour une invention assez récente encore[1], que par prudence. Et cette prudence lui vient, justement, de ce que sa composition lui paraît trop complexe et trop animée, pour se résoudre en séries d'accords simples, que l'on puisse noter en abrégé. De sorte que, en somme, il se défie du procédé naguère imaginé, surtout à cause de l'audacieuse nouveauté de sa musique. La hardiesse et la vivacité en sont partout manifestes : par là, ces *cantiones sacrae* sont plutôt des « madrigaux spirituels » que des motets proprement dits. Même dans les pièces où il maintient avec le plus de soin la technique de ses devanciers, l'esprit d'invention l'entraîne. Si modéré qu'il soit dans le motet *Verba mea auribus percipe*[2], il ne laisse pas d'y marquer, ainsi que par un signal d'alarme, les mots *intellige clamorem*

1. Voyez, dans la *Gesch. der Musiktheorie* de M. Riemann (1898, p. 421), les instructions de Viadana (1602) et d'Ag. Agazzari (1609). Dans sa *Musikgesch. der Oberpfalz* (1867), Mettenleiter a reproduit les préceptes d'Aichinger (1607).

2. N° 9.

meum[1], et il renforce l'impératif *intende* par un accord plein et soutenu ; dans le motet qui suit[2], le soprano transforme le thème déjà présenté par les autres voix en une supplication passionnée[3].

A la fin de *Ad Dominum, cum tribularer clamavi*, le développement d'un motif tortueux joint aux mots *et a lingua dolosa* semble préparer une cadence en *si bémol*, et s'achève soudain sur l'accord de *ré majeur*[4]. Le soprano répète, comme une plainte tragique, *desolatoriis* (*cum carbonibus desolatoriis*), dans les dernières mesures de *Quid detur tibi*[5] ; pour *canticum novum*, dans *Cantate Domino*, il étend une vocalise qui descend par degrés du *si bémol* aigu au *sol dièze*, dépassant l'octave de deux demi-tons[6]. Et ces motets sont, évidemment, les plus sages du recueil. La volonté d'étonner est incomparablement plus apparente dans *Reduc, Domine*, où le soprano déploie, sur *extensum*, un motif qui monte de l'*ut* grave jusqu'au *sol* qui en est la douzième[7]. Et quand ce ne sont point les motifs qui

1. P. 32.
2. *Quoniam ad te clamabo, Domine*.
3. Il développe le motif et le répète (pp. 33-34).
4. Pp. 68-69.
5. Pp. 71-72.
6. P. 103.
7. Pp. 80-81.

surprennent, ce sont les harmonies. Dans le motet *Ego enim inique egi*, les accords de septième de dominante désignent, tour à tour, les mots *dulcedinem* et *amaritudinem* [1] ; les notes *si bémol*, *sol* et *do dièze* sont réunies sur la syllabe forte de *miserere*, dans *Heu mihi*, *Domine* [2] ; l'accord de quarte et sixte est mêlé à d'émouvantes dissonances, au commencement de *Ego sum tui plaga doloris* (mes. 4) [3], et, plus loin, les tons se heurtent avec une âpreté croissante dans les passages où Schütz médite sur ces paroles *cruciatus tui labor* [4] ; dans *Inter brachia Salvatoris mei*, la douceur et l'amertume s'allient étrangement, quand on chante *et mori cupio* [5] ; enfin, dans *Ego enim inique egi*, le compositeur interprète, à la lettre, *ego facinus admisi*, en recevant, au lieu d'une consonnance approuvée, la septième que l'on tient pour illégitime, et en disposant les voix et dirigeant la modulation au mépris de la règle [6].

Comme dans les psaumes et les autres œuvres, les tons chromatiques servent à exprimer les

1. Pp. 23-24.
2. P. 47.
3. P. 17.
4. P. 18.
5. P. 110.
6. P. 20.

paroles passionnées : dans le premier motet, les supplications s'élèvent ainsi par des dimitons successifs [1]. Dans le 33e, il en est de même [2] et de plus, c'est par l'intervalle d'octave diminuée (*fa-fa dièze*) que le soprano et l'alto y chantent *miserere mei*, comme une grande plainte.

En cette 33e *cantio*, les motifs chromatiques ont une force particulière : une voix seule, accompagnée de l'orgue, les énonce, en invoquant la pitié du Seigneur (*Domine ne in furore tuo arguas me*) : le motet est ainsi traité dans le style des « concerts spirituels » nouvellement mis en pratique. Nous trouvons aussi, dans le motet précédent, une suite chromatique au milieu de la phrase que le ténor dit en solo; elle est jointe à ces mots, et *languores nostros* (*suo livore sanavit*) [3].

Les caractères du « concert » se remarquent encore dans le 34e motet et dans le 35e. Pour accompagner ces fragments de monodie, la basse continue est nécessaire. Quelquefois même, dans certains passages à deux voix, elle forme une

1. *O bone, o dulcis* (voyez *te deprecor*, p. 5). Schütz emploie aussi des fragments de la gamme par tons (n° 15) et des séries de tierces majeures (n° 19). Voyez l'ouvr. cité de M. Leichtentritt, pp. 335 et 337.

2. *Domine, ne in furore tuo* (p. 124).

3. P. 122.

troisième partie intermittente : cette indépendance est apparente surtout dans le motet *Ecce advocatus meus,* où les divers groupes du chœur, qu'ils se répondent ou qu'ils se réunissent, entretiennent une animation vraiment dramatique [1].

*
* *

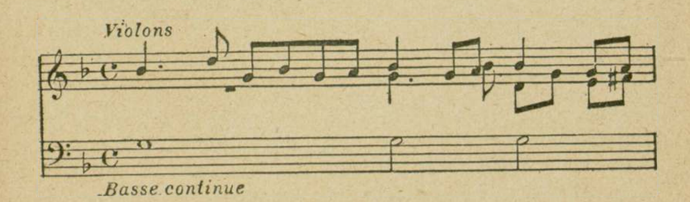
Les *Symphoniae sacrae* de 1629 [2] nous montrent que, pendant son second séjour en Italie, Schütz a définitivement appris à tracer de libres mélodies, amples et émouvantes, et à joindre au chant un accompagnement instrumental aussi vivant, aussi limpide, aussi riche de signification que le chant. Installé de nouveau à Venise, il avait observé que la manière d'écrire avait changé, depuis le temps de ses premières études ; et il s'était exercé à imiter ces musiciens dont les compositions flattaient si agréablement l'oreille. Il y gagna surtout de la précision et du coloris : pour le sentiment et pour la profondeur, il n'avait qu'à écouter en soi.

Plusieurs de ces « symphonies » sont écrites

1. N° 33 (pp. 119-123).

2. *Symphoniae sacrae Henrici Sagittarii... varijs Vocibus et Instrumentis accommodatae.* A 3. 4. 5. 6... Venise, 1629 (Ed. Spitta, 5e vol.).

pour une voix seule, avec basse continue et instruments. Deux violons, bien souvent, en forment l'orchestre. En général, les instruments et le chant y répètent les mêmes motifs, présentés d'abord tantôt par la voix, tantôt par les violons : dans *Paratum cor meum, Deus* (nº 1), c'est le soprano que l'on entend le premier, et les violons ne paraissent que pour reprendre le thème énoncé avec le mot *cantabo* ; mais ils proposent les quintes ascendantes du second motif (*exsurge*), et nouent, en même temps que la voix, la jolie guirlande qui s'étend au-dessus du mot *psallam*. Au début d'*Exultavit cor meum* (nº 2), la joie d'abord annoncée par le chant s'épanouit dans une *sinfonia* lyrique, et, plus loin, les violons empruntent le motif saccadé que le soprano a émis avec les mots *super inimicos* ; ils imitent la dernière phrase du ténor, dans *Cantabo Domino* (nº 4). Au commencement de *Venite ad me* (nº 5), ils préludent, en l'ornant, à la demande obstinée du ténor ;





avant que le soliste chante, dans la même composition, *tollite jugum meum*, la *sinfonia* $\left(\frac{3}{1}\right)$ figure, par un motif ascendant bien cadencé, ce qu'il va dire ; le tendre *suave est* (A) du ténor sera repris par l'orchestre, qui préludera, ensuite, dans l'aigu, à la mélodie si justement rythmée de *et onus meum leve* (B.)



Cette « symphonie sacrée » se termine par la

répétition de l'introduction et de la première partie du chant : essai d'air avec *da capo*, qui n'est pas unique dans ce recueil, puisque, pour la conclusion de *In te, Domine speravi* (alto ; violon, trombone ou basson, et basse continue)[1], et de *Jubilate Deo* (basse ; deux *flautini*, ou deux violons, et *continuo*)[2] Schütz en revient aux phrases par lesquelles il a commencé.

La vivacité des thèmes, la simplicité apparente de l'harmonie, et l'ampleur du chant[3], dans ce *Jubilate*, sont de belles preuves que le musicien allemand a saisi le meilleur, dans les inventions des Italiens. D'autres témoignages de la même habileté à imiter, et à dépasser les maîtres qu'il s'était donnés, éclate dans *Anima mea liquefacta est*, où les *fiffari* ou *cornettini* ajoutent une si limpide harmonie au chant des deux ténors, et où les vocalises des chanteurs sont le charmant reflet des arabesques de l'orchestre[4]. La seconde partie de cette œuvre (*Adjuro vos, filiae Jerusalem*)[5], et les deux *symphoniae* qui

1. N° 3. La reprise est suivie d'une courte *coda*.

2. N° 6. Schütz répète, pour conclure, les sept premières mesures.

3. Il y a même un peu d'emphase dans les grands arpèges descendants de la partie de chant.

4. Ce passage est cité dans l'ouvrage de M. Leichtentritt, *Gesch. der Motette*, p. 341.

5. N° 8.

suivent (*O quam tu pulchra es*, et *Veni de Libano*)[1] sont écrites, comme *Anima mea*, sur le texte du *Cantique des Cantiques*. Dans tous ces duos d'église, Schütz exprime l'amour avec la même ardeur que s'il les destinait à la scène ; et il y emploie les mêmes ressources que dans la musique d'opéra, mêle d'exclamations le développement de ces motets, trouve des mélodies enflammées, les ébauche dans le chant, et les achève dans l'orchestre où elles prennent la continuité et l'éclat lyriques. Parfois aussi, c'est la cadence de l'orchestre qui les éveille[2].



Quelques autres compositions ont la même origine biblique. Dans *In lectulo per noctes*[3], la

1. Nos 9 et 10.

2. Cette *Sinfonia*, dans *Veni de Libano*, annonce la phrase *surge, propera, amica mea*, etc. On dirait que Mich. Jacobi s'est souvenu de cette *Sinfonia* dans un intermède de *Das Friedejauchtzende Deutschland* de J. Rist, 1653, p. 67.

3. No 16.

première de ces *symphoniae*, l'alto et le soprano sont accompagnés de trois bassons (ou violes de gambe). Dans *Invenerunt me*[1], qui forme la seconde partie d'*In lectulo*, les mêmes voix et les mêmes instruments sont réunis : l'*adagio* où Schütz interprète *tenui nec dimittam illum* est d'une simplicité charmante[2]. Mais la plus remarquable des pièces de ce groupe est *Veni, dilecte mi*, fait pour le ténor et deux sopranos, soutenus de trois trombones, du théorbe et de l'orgue : quand le premier soprano chante, les trombones retentissent ; avec le second soprano et le ténor, le théorbe seul anime la basse de l'orgue[3]. Comme le remarque fort justement M. Hugo Leichtentritt, les personnages du dialogue se distinguent mieux, à cause de cette diversité de coloris[4] ; par là, cette œuvre acquiert beaucoup de force dramatique.

D'après ces compositions, on peut s'imaginer quel fut le style de théâtre de Schütz dans les scènes d'amour. Le *Fili mi, Absalon*, nous

1. N° 17.

2. Les instruments ornent d'arpèges descendants les notes de la basse continue, et, entre les phrases du chant, répètent un tendre motif accompagné à la tierce (pp. 92-93). Dans cette composition, Schütz reprend, vers la fin, en changeant les paroles (*cantate*), la musique du premier épisode *allegro* (*inveni*).

3. *Venio, soror mea sponsa*, p. 97.

4. Ouvr. cité, p. 342.

révèle comment il savait traiter une scène de désespoir. Dans l'introduction, jouée par quatre trombones, la plainte de David monte ; elle s'enfle et se répercute comme si cette lamentation retentissait au milieu de montagnes et de rochers. Mais cet orage ne gronde que dans l'âme du père emporté par la douleur[1]. Il ne peut, d'abord, que répéter toujours plus fort, « mon fils, mon fils Absalon », et sa voix tombe avant qu'il cesse d'appeler celui qu'il a perdu.



Une autre *sinfonia* au rythme impétueux et heurté, précède la seconde période, où le chanteur accompagné du *continuo* seul, demande, en gémissant, « qui m'accordera de mourir pour toi ; » et les trombones, à la fin, multiplient les derniers cris, *fili mi*, *Absalon :* c'est comme une voix

1. Schütz n'ignore pas que David s'est retiré dans une chambre de son palais pour pleurer son fils (*Les Rois*, ch. XVIII, 33).

surhumaine, pour cette tristesse surhumaine [1].

L'orchestre intervient aussi, d'une manière indépendante et significative, dans *Attendite, popule meus*, et dans *Domine, labia mea aperies* [2] tandis qu'il accompagne seulement, sans préludes ni interludes, dans *Benedicam Domino*, et dans *Exquisivi Dominum*, où il est réduit à un seul cornet ; dans *Buccinate in neomenia tuba* et dans *Jubilate Deo* [3], le cornet et la trompette ajoutent de l'éclat au chœur des deux ténors et de la basse.

*
* *

Après avoir publié la première partie de ses *Symphoniae sacrae*, Schütz doit attendre jusqu'à 1636 avant de pouvoir faire paraître une œuvre de quelque importance [4]. Et encore faut-il, pour que les musiciens l'acceptent, n'y rien mettre que de fort simple, puisque la guerre a ruiné

1. Cette plainte de David avait inspiré Josquin de Près (cf. Leichtentritt. ouvr. cité, pp. 63 et 67). L. Viadana a composé aussi un *Fili mi Absalom* (*Opera omnia sacrorum Concertuum*, éd. de Francfort, 1626, nº 30).

2. Nos 14 et 15.

3. Le basson complète cet orchestre. Dans ces deux pièces (19 et 20), paraît le même *Alleluia*.

4. Je ne peux que signaler ici les psaumes d'après la traduction de Cornelius Becker (1628), un motet sur la mort d'Anna-Maria Wildeck (12e vol.), les *Exequien* de Heinrich Reuss (mort en 1635) et le motet écrit pour la mort de J.-H. Schein (12e vol.).

les chapelles d'Allemagne, que l'on réunit avec peine quelques chanteurs et quelques instrumentistes et que, surtout, il n'y a plus de fêtes où la musique d'apparat soit à sa place. Aussi, Schütz a-t-il composé seulement pour des chanteurs, et souvent pour des solistes, les « petits concerts spirituels » dont il dédie la première partie à Heinrich von Friesen auf Rötha, le 29 septembre 1636[1].

Il n'y propose point d'autre accompagnement que la basse continue ; les instruments n'y paraissent presque jamais : on n'y trouve qu'une *symphonia* de quelques mesures, écrite pour une seule partie, avec la basse de l'orgue[2], et une autre que l'accompagnateur improvisera, d'après le *continuo*[3]. Dans les « concerts » en solo, la déclamation est d'une force et d'une beauté extraordinaires. Cette musique ne vit que par l'accent des mots, n'admet aucune mélodie superflue et cependant, finit par atteindre au lyrisme, à cause de l'incomparable mouvement des lignes et de l'enchaînement parfait des tons. La simplicité et la minutie du récitatif ne la dessèchent pas. Encore que, dans le premier de ces « con-

1. *Erster Theil kleiner geistlichen Concerten*, Ed. Spitta, 6e vol. Sur H. von Friesen, voy. plus haut, p. 106.

2. N° 3, p. 8.

3. N° 1, p. 5.

certs », *Eile mich, Gott zu erretten*, le compositeur appuie sur chacun des mots importants, la phrase ne s'alourdit pas, ne se divise pas [1]. Sans arrêt, le courant secret de la modulation la dirige et la nourrit. C'est par le changement soudain de la tonalité que, dans la même pièce,



la plainte *ich aber bin elend und arm* devient si émouvante, et c'est par l'effet des progressions ascendantes que les appels à Dieu, et les prières impatientes y jaillissent comme des cris, de plus en plus violents. De même dans *O süsser, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe* [2], et dans le duo *Erhöre mich* [3], la répétition des motifs, toujours plus haut, indique la force croissante de la supplication. Au contraire, pour que les paroles divines aient une majesté et en même temps une fermeté plus grandes, Schütz laisse descendre, de degré en degré, le thème unique dont il adapte successivement le chant à ces diverses propositions, « car je suis ton Dieu, —

1. Cette pièce est écrite in *Stylo oratorio*, déclare Schütz.
2. N° 4.
3. N° 8.

je te donne la force, — je te porte secours [1]». En ressassant les motifs, et c'est un de ses stratagèmes familiers, il les grave dans l'esprit, à jamais; et, d'ailleurs, les contours de ses dessins mélodiques sont si nettement marqués, ils révèlent si fidèlement la musique obscure des mots, que, du premier coup, l'auditeur les saisit et les retient. Il semble qu'il ne soit point possible de dire *Der Herr schauet vom Himmel* [2], autrement que de cette manière : solennellement, et comme en se prosternant; on ne saurait traduire avec plus de grâce la promesse de louanges *Kindeskind werden deine Werke preisen* (duo de sopranos *Der Herr ist gross und sehr löblich* [3],) ni évoquer plus délicieusement, l'image de « l'arbre près des eaux » (duo de soprano et d'alto *Wohl dem, der nicht wandelt im Rath der Gottlosen* [4]). Ainsi, même dans les duos composés en style de contrepoint, Schütz, maître de la plastique, laisse resplendir les courbes fortes ou charmantes sans les emmêler; tout reste lumineux et puissant[5].

1. *Fürchte dich nicht*, nº 15.

2. Nº 11.

3. Nº 5.

4. Nº 19 (p. 20).

5. Considérez par exemple la simplicité du thème, et les arpèges vigoureux, au commencement de *Ihr Heiligen* (nº 7).

Plusieurs de « ces concerts » sont de véritables chœurs : en particulier, les derniers du recueil, écrits sur des cantiques de l'église luthérienne[1]. L'avant-dernier, toutefois, ne doit pas être compris dans cette série de chorals développés : c'est une espèce de « motet en concert », à quatre voix, traité avec beaucoup de sentiment dramatique. Mais, tout en donnant à cette œuvre la vivacité et la diversité modernes, Schütz y admet aussi des souvenirs d'un assez lointain passé : si, au milieu de sa composition, le ténor, accompagné de la basse continue, déclame en un récitatif chromatique fort émouvant « et il s'est chargé de nos douleurs »,



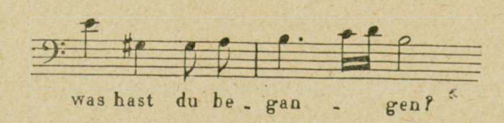
le soprano, d'autre part, avait chanté les premiers mots *Siehe mein Hoherpriester*[2] presque exactement comme s'il entonnait l'antienne grégorienne *Ecce sacerdos magnus.*

C'est par les mêmes moyens qu'il nous touche et qu'il nous enchante, dans la seconde partie

1. Nos 20, 22, 24.

2. Les autres voix ont chanté d'abord *Siehe, mein Fürsprecher ist im Himmel* (nº 23).

des concerts spirituels, qu'il publie en 1639. Il les présente au prince Frédéric de Danemark, et lui demande pardon, de lui offrir une œuvre de si médiocre valeur. Nous la jugerons moins sévèrement. C'est par les « petits concerts spirituels » que beaucoup de nos contemporains ont appris à aimer Schütz. Dès le XVIIe siècle, ils étaient populaires : ainsi, quand ils doivent traduire une interrogation véhémente, les compositeurs allemands imitent la phrase où Schütz demande à Jésus accablé de douleurs : quel crime



il avait commis pour être ainsi châtié[1] ; Tobias Zeutschner s'est évidemment inspiré de son *Habe deine Lust an den Herren*[2], au commencement du sien[3], Weiland exprime, comme lui,

1. 6e vol., 2e partie, n° 2. — Monteverdi avait, par un motif semblable, traduit *O com'è gran martire* (éd. Leichtentritt, n° VI), et Schein avait aussi employé la sixte descendante au commencement d'un de ses motets (cité par M. Leichtentritt, *Gesch. der Motette*, p. 359). Mais Joh. Werlin, dans le motet *O anima mea* (*Melismata sacra*, 1644), Albert Schop, dans *Ach! Herr! Straffe mich nicht* (sur les paroles *Herr, sey mir gnädig*) donnent le même motif (*Exercitia vocis*, 1667). De même Krieger, dans son motet *Wie bist du denn, o Gott* (*Denkmäler deutscher Tonkunst*, 2e série, 6e année, I). Cf. *D. Buxtehude*, p. 299.

2. 6e vol., 2e partie, n° 6.

3. *Decas prima*, 1652, n° 1.

les désirs de l'âme éprise de son Dieu[1], et il serait facile de réunir d'autres témoignages de l'admiration que ses compatriotes eurent, pour ces concerts, dès qu'ils parurent.

Il faudrait étudier longuement ces recueils, où, bien souvent, l'invention du musicien se répand comme à la source, sans que les exigences de la technique la troublent ou la ralentissent. Certaines pièces ont la même fraîcheur que s'il les avait tirées telles quelles d'un « cahier d'esquisses », où il eût noté à la hâte les improvisations de son génie. Cependant, même dans les effusions les plus libres, on reconnaît la préméditation d'un plan. En beaucoup de « concerts », elle se trahit non seulement par ces évolutions déterminées de la tonalité, que nous avons déjà signalées, mais par une division très précise du discours ; soit que le changement de rythme en indique le partage, soit qu'une sorte de refrain soit placé entre les différentes périodes. Lorsque, à l'exemple des Italiens[2], Schütz répète après chaque strophe, en plusieurs de ces compositions, un *alleluia*, cet *alleluia* sert non seulement à l'expansion du lyrisme purement musical, mais

1. *Deuterotokos*, 1656, n° 11. Cf. Schütz, 6e vol., 2e partie, n° 30 (*Quemadmodum desiderat cervus*).

2. Viadana, dans ses « concerts sacrés », Caprioli, dans ses *Sacrae cantiones*, 1618, J. Brusco (cité par Schonsleder), Al. Grandi, divisent ainsi leurs motets.

assure l'équilibre de l'édifice musical. Ce goût de la symétrie se manifeste, également, dans la première et dans la seconde partie des « petits concerts spirituels » ; et l'on dirait qu'il est aussi naturel à l'auteur de les ordonner selon de justes proportions, que de les animer par des mélodies alertes ou touchantes[1].

*
* *

Plusieurs années s'écoulèrent avant que des œuvres plus considérables parussent à la suite de ces compositions où Schütz ne prétendait montrer que les « avant-coureurs »[2] de ses grandes publications. Il ne put donner la seconde partie de ses « symphonies sacrées »[3], qu'en 1647 ; jusque-là, il avait été contraint, à cause du « malheur des temps », de les garder manuscrites, et on ne les connaissait que par des copies inexactes[4].

1. Il importe de signaler encore le *Sei gegrüsset, Maria* (2e p., n° 28), où les instruments jouent une symphonie. Comparez cette pièce avec la scène d'oratorio que Grandi donne dans son *Missus est Gabriel Angelus a Deo* (*Il primo libro de Motetti*).

2. Dédicace de la 1re partie des petits concerts spirituels.

3. *Symphoniarum sacrarum secunda pars, worinnen zubefinden sind deutsche Concerten mit 3. 4. 5. nehmlich einer, zwo, dreyen vocal, und zweyen Instrumental-Stimmen, als Violinen, oder derogleichen, sambt beygefügtem geduppelten Basso continuo, den einen für den Organisten, den andern für den Violon...* Dresde, 1647 (*opus decimum*), 7e vol. de l'éd. Spitta.

4. Il en avait déjà porté le manuscrit à Copenhague, à son

Même correctes, elles risquaient, plus que d'autre musique, d'être défigurées par les gens de l'orchestre ou les chanteurs : la « manière italienne » était encore trop ignorée des Allemands, et même dans les chapelles renommées, pour que ces symphonies fussent bien exécutées, du premier coup. Avant de les produire en public, il faudra s'accoutumer à la mesure de la musique nouvelle, et les violonistes devront s'exercer à manier l'archet avec ampleur[1]. Il sera même sage de prendre conseil des musiciens plus habiles, sans craindre de se perdre de réputation. Le compositeur donne, du reste, l'exemple de la modestie, en prenant à l' « ingénieux » Monteverdi, la matière de l'une de ses symphonies, et en le déclarant.

Les premières pièces de ce recueil, presque jusqu'à la moitié, sont destinées à des solistes, et quelques-unes sont écrites pour le soprano ou pour le ténor, indifféremment[2]. Ce sont de véritables « concerts », accompagnés des instruments. Dans le chant, paraissent les mêmes procédés que dans les « petits concerts spirituels »

dernier voyage. Voyez, pour les différentes versions de quelques pièces, le commentaire de Spitta (7e vol. des œuvres complètes).

1. Avis *ad benevolum lectorem*.

2. La même liberté d'attribution se remarque déjà dans les petits concerts spirituels. Les Italiens en donnent l'exemple.

pour des voix seules. L'orchestre est plus indépendant que dans beaucoup de compositions antérieures, où il ne faisait qu'achever le tissu de polyphonie, préparé par les chanteurs. Ici, les deux forces sont bien distinctes.

Les violons interviennent quand la voix se tait, et s'ils répètent les motifs qu'elle a formulés avec les paroles, ce n'est plus pour les multiplier par un contrepoint scrupuleux, mais pour les étendre et les propager dans la liberté de l'enthousiasme. Ainsi, après une sorte d'introduction chantée en style de récitatif (*Mein Herz ist bereit, Gott, dass ich singe und lobe*)[1], le soprano (ou le ténor) propose un thème de rythme décidé (*Dass ich singe*), les violons l'imitent, et c'est là seulement qu'ils jouent pour la première fois. On les entend encore, en interlude, après ce commandement qui suscite la *Symphonia* : *Wach auf, Psalter und Harfe ;* plus loin, ils participeront au développement de la phrase *Herr, ich will dir danken*, et prolongeront les vocalises inévitablement associées à ces mots « et ta vérité s'étend aussi loin que les nuages » ; mais ils ne sont étroitement unis au chant que dans ce passage, déclamé lentement (*tarde*) par le soliste : « *Denn deine Güte ist so weit der Him-*

1. N° 1. Comparez cette pièce au *Paratum cor meum* de la première partie des *Symphoniae sacrae* (1629).

mel ist ». De même, dans *Singet dem Herren ein neues Lied*[1], les instruments soutiennent par des accords les paroles solennelles, redoublent les vocalises et enrichissent les progressions. Dans *Herr, unser Herrscher* (ps. 8)[2], l'orchestre, animé et comme scintillant quand le psalmiste parle des astres, décrit, plus loin, le mouvement de la mer, que le texte désigne[3]. Au commencement du *Magnificat* allemand[4], les violons répondent à la tirade exaltée du soprano par deux courts motifs que l'on croirait pris dans un récitatif, tant ils sont nerveux, et qui rayonnent soudain, comme deux éclairs de la splendeur divine ; une discrète et tendre *sinfonia* des violes (ou des trombones) annonce le verset « et sa miséricorde se répand de race en race sur ceux qui le craignent » ; la trompette retentit avant que l'on chante « il déploie la force de son bras », et les flûtes semblent rythmer une marche d'armée, avant le verset : « Il renverse les puissants de leur siège ». Le premier violon prélude à la suave traduction de *Er den-*

1. N° 2.

2. N° 3. Schütz reprend, pour finir, la première période. Il semble avoir voulu imiter, dans les motifs de la basse, l'accompagnement de la « harpe de Geth », indiqué dans la bible pour ce psaume.

3. P. 18 et p. 20.

4. N° 4.

ket der Barmherzigkeit, et, les instruments répéteront la mélodie modelée sur *und hilft seinem Diener Israël auf*, comme pour représenter le serviteur de Dieu, soutenu, et relevé par le secours du Tout-Puissant[1].

Il nous est impossible de présenter ici l'analyse de chacun de ces solos, où paraissent, tour à tour, les plaintes du croyant que la mort épouvante, ses cris vers Dieu, ses amples cantiques de reconnaissance[2], l'allégresse dansante de David



(*Frohlocket mit Händen*[3]), et l'enthousiasme majestueux de Siméon (*Nunc dimittis* allemand)[4].

Dans les compositions à plusieurs voix, qui

1. Le mot *leer* (p. 27) se répercute à la voix seule, comme une suite d'échos dans un palais désert.

2. *Herzlich lieb hab ich dich*, n° 8.

3. N° 9.

4. N° 12. Schütz avait composé cette pièce à la mémoire de Chr. Cornet, mort à Cassel le 2 août 1635. Certains motifs y sonnent comme un carillon puissant (*welchen du bereitet hast*, p. 66).

suivent, la musique a la même vigueur. Les thèmes semblent jaillir des mots. On a peine à se figurer qu'il y a d'autres manières de s'exprimer que les siennes, lorsque Schütz nous montre l'âme accablée, et l'âme agitée, et l'âme tournée vers Dieu[1], lorsqu'il donne l'élan pour la bataille[2] ou s'attarde à chanter la paix[3], et lorsqu'il décrit le rubis étincelant[4].

Quelques pièces ont une signification profonde; Schütz a vécu dans les larmes et il sait, pourtant, mieux que personne, dire avec une simplicité souriante : « Mange ton pain avec joie, et bois ton vin de bon cœur »[5]. Cet homme des douleurs nous prêche la sérénité ; et il nous découvre le secret de sa force, dans le passage le plus solennel de cette exhortation familière, quand il en tire la morale : « Car..., d'avoir courage en tout son travail..., c'est un don de Dieu ». Une telle œuvre est un portrait, Schütz n'en a sans doute cherché le texte dans la bible que pour nous laisser son image ; les vieux peintres se montraient, de même, dans quelqu'un de leurs tableaux.

1. N° 13. Il nous y rappelle, p. 72, le *Salvum me fac* de R. de Lassus (*D. Buxtehude*, p. 45).

2. N° 14 (p. 80). N° 16, n° 19 (p. 113).

3. N° 15 (*ein geruhig und stilles Leben*. p. 84).

4. N° 17.

5. N° 18.

Sa foi robuste et son énergie se manifestent encore dans la « symphonie » où sont traités quelques versets du psaume 113. Pour que sa musique ait plus de vie, il présente d'abord le troisième verset, qui lui inspire un beau thème descriptif (du lever du soleil, jusqu'à son coucher, etc.) ; et ce motif formé de tierces superposées retentit avec un éclat merveilleux, quand les violons le reprennent, par deux tierces majeures successives (*si bémol*, *ré*, *fa dièze*). En toute cette composition, résonnent des mélodies violentes, aux tons largement espacés, comme si le musicien avait cru les écrire pour les harpes de l'Apocalypse[1].

Dans *Lobet den Herren, alle Heiden*[2], on distingue nettement, remarque M. Leichtentritt[3], la transformation du motet en chœur de cantate : de même dans *Freuet euch des Herrn*, où les violons doivent jouer en *tremolo*, sur deux cordes à la fois, après que l'on vient de dire : « Chantez au Seigneur un cantique nouveau »[4]. Enfin, *Von Gott will ich nicht lassen*[5] est une sorte de fantaisie sur le choral, pour les voix et les ins-

1. N° 22. Les motifs arpégés abondent en cette pièce.

2. N° 23.

3. Ouvr. cité, p. 344.

4. L'allusion est évidente : le procédé du *tremolo* est d'invention récente.

5. N° 26.

truments ; le thème principal n'y apparaît que par fragments, mais toute l'œuvre en est nourrie : cela nous annonce la grande variation moderne. Comme dans *Freuet euch*, le *sonus tremulus* est employé dans cette symphonie : l'usage n'en est pas encore très commun, et cette harmonie vacillante et un peu extraordinaire se mêle comme un « concert angélique » aux promesses de la vie surnaturelle dont l'âme jouira « dans le sein d'Abraham »[1].

*
* *

En 1650, trois ans après la seconde, la troisième partie des *Symphoniae sacrae* paraît à Dresde[2]. Schütz y livre tout ce qu'il possède, et y révèle tout ce qu'il peut : ce qu'il a hérité des Italiens, de leur coloris, de leur musique décorative, de leur magnificence, et ce qu'il a trouvé dans leur musique dramatique ; ce que des années de pratique lui ont appris, et, surtout, ce que la vie lui a enseigné. Jamais il n'a mieux fait comprendre que son âme n'avait point été lassée par la douleur, mais enrichie. Jamais il n'exprima les sentiments avec plus de vigueur et de diversité, jamais il ne représenta ses visions avec plus

1. Il semble que Buxtehude se soit inspiré de cette page (*D. Buxtehude*, p. 414).

2. *Symphoniarum sacrarum tertia pars... Opus duodecimum* (éd. Spitta, vol. 10 et 11).

d'éclat. Et jamais il ne montra aussi distinctement qu'il ne chantait pas seulement pour les princes qu'il servait, mais pour tous les chrétiens, et, vraiment, pour tous les hommes. Par ses *complementa*, par ses chœurs assemblés, par ses orchestres coalisés, la voix de la foule retentit dans sa musique : elle sort de la multitude, et pour parler à la multitude[1]. Bien plus, la nature même y fait rumeur : les montagnes d'où « viendra le secours » sont retentissantes[2] : dans les solitudes où l'apôtre l'entend, l'appel menaçant de Dieu se répercute, comme sur les rochers, en d'innombrables échos[3], et, dans une autre symphonie, les « eaux fraîches » s'écoulent en un flot de limpides harmonies[4]. Partout, Schütz décrit l'aspect des choses, et, pour ainsi dire, il réveille l'âme des choses ; car il prête aux objets inanimés une merveilleuse sympathie pour les affections humaines. Il oublie qu'il a déploré, jadis, en Italie, l'insensibilité des « chères forêts », que notre détresse n'émeut point[5] ; il ne se souvient

1. Il annonce Hændel, et son art est plus libre : les formes ne sont pas encore déterminées, le musicien fait tout ce qu'il veut.

2. 10e vol., n° 2.

3. 11e vol., n° 8. Les mêmes effets d'écho se trouvent dans le *Saule, cur me persequeris* de Giacomo Moro Viadana (publ. en 1638, cité par Spitta, préf. du vol. 11, p. VIII).

4. N° 1.

5. Voyez plus haut, p. 164.

que des montagnes chantantes et des arbres amoureux, auxquels, dans les ballets, sa musique a prêté une voix ; et, dans les jours de désespoir, il a bien reconnu que, comme le dit le peuple, les pierres avaient plus de pitié que les hommes[1]. Il sait aussi ranimer le souvenir des paysages agréables : dans l'introduction de *Der Herr ist mein Hirt*[2], les tierces successives tintent comme les clochettes d'un troupeau ; plus loin, il donne la grâce nonchalante d'un chant de berger au motif pour lequel le ténor exprime « *er weidet mich auf einer grünen Auen* », et cette lumineuse pastorale, à peine troublée par quelques phrases de l'alto, se termine par la reprise de la première partie : il semble, ainsi, que toute la scène se joue dans le même décor charmant[3]. Ce sont bien des scènes, en effet, ou des séries de scènes, que ces grandes compositions religieuses. Schütz ne manque pas de nous signifier qu'il les a

1. Lettre citée, p. 131.

2. N° 1. Ces agréables suites de tierces, dont on a, plus tard, usé sans mesure, avaient encore de la nouveauté. Schütz les emploie déjà dans ses premières œuvres. Elles abondent chez Grandi, et Monteverdi n'en dédaigne point la facile suavité (voy. les *Scherzi musicali* à 3 voix, de 1609. Copie communiquée par Mlle Pereyra. Il est à souhaiter que cette œuvre aimable soit bientôt publiée).

3. Ces pages sont peut-être inspirées à Schütz par le charmant paysage de la région qui s'étend entre Dresde et Torgau : Ph. von Zesen en loue la verdoyante fécondité dans son *Adriatische Rosemund* (1645. Ed. M. H. Jellinck, 1899, p. 208).

conçues en musicien de théâtre : toujours, il nous rappelle, par quelque moyen, que nous sommes, que nous devons être, non seulement des auditeurs, mais encore des spectateurs. Il prétend que nous compléterons les tableaux qu'il a vus, et dont sa musique nous présente quelques traits. Quand il interprète ce passage du psaume 127, « si le Seigneur ne garde point la ville, c'est en vain que veille celui qui la garde », il nous propose l'image de cette sentinelle dont la vigilance est inutile. Au-dessus des voix, sonne l'appel du cornet, *ad imitationem cornu vigilis;* il se répète, sur la même note, puis un ton plus haut, mais les chanteurs continuent leurs paisibles vocalises, quelle que soit la véhémence du signal d'alarme, qui en trouble le rythme : vraiment, ce signal a retenti en vain. Dans la même pièce, les descriptions et les commentaires ingénieux abondent. Lorsque la basse entreprend de dire, « en vain, vous vous levez tôt », les violons interrompent, par un motif qui descend, la mélodie montante que les paroles avaient suscitée. Pour figurer le long repos, Schütz écrit :



après que l'on a chanté « Vous qui mangez le

pain de la douleur », il fait entendre une âpre symphonie, puis dépeint par des notes lentes et adoucies (*piano*) le calme du sommeil ; il lance, depuis la basse, un motif qui se propagera jusque dans l'orchestre, pour symboliser les flèches que décoche une main vigoureuse, et fait resplendir en unissant les instruments et les voix, les paroles de bénédiction : « Bonheur à celui dont le carquois en est rempli »[1].

Dans quelques « symphonies », les personnages interviennent. Joseph, Marie et Jésus déclament en style de récitatif, dans une « symphonia » qui pourrait avoir pour titre « l'Enfant Jésus au temple »[2] ; Schütz emploie aussi le langage de l'opéra quand il interprète le discours de l'ange à Joseph : « Lève-toi, prends l'enfant et sa mère, et fuis »[3] ; il procède tout de même, quand il fait dire au Christ : « Rendez à César ce qui est à César »[4]. Mais le principal personnage, c'est le chœur, voix du peuple, voix de la conscience, voix de Dieu. Il agit, souvent, comme dans la tragédie classique : peut-être Schütz en a-t-il ainsi compris le rôle parce qu'il a vu, jadis, les pièces

1. P. 38.

2. 10e vol., no 4. Chaque fois que Jésus prend la parole, les violons l'accompagnent.

3. 10e vol., no 6.

4. 11e vol., no 7, p. 92.

que les comédiens du landgrave Maurice jouaient « à l'antique » dans son *Ottonium*[1]. De là ces cris : « Vois, le protecteur d'Israël ne dort pas[2] ; de là ce refrain, où la sagesse des nations proclame, avec une force croissante : « Que celui qui a des oreilles pour entendre, entende »[3] ; de là cette progression assourdissante, qui nous apporte, en des tourbillons de tempête, la parole de l'Éternel : « J'ai appelé mon fils d'Égypte »[4] ; de là, enfin, les menaces tonitruantes dont Saul est assailli sur la route de Damas, de là cet orage de reproches, qui paraît s'élever de l'abîme, qui roule d'écho en écho[5], autour du coupable, et qui gronde en lui sans relâche[6].

Il faudrait analyser avec piété chacune de ces « symphonies » : surtout, il faudrait les rappeler à la vie, les tirer des bibliothèques, les rendre aux musiciens. Chacun devrait connaître la supplication ardente du *Vater unser*[7], l'émouvante *sinfonia* et le morne récitatif des cinq voix,

1. Voyez plus haut, p. 11.

2. 10e vol., p. 21.

3. Dans *Es ging ein Sämann aus zu säen* (11e vol., n° 1).

4. N° 6 du 10e vol. Dans ce motet, Schütz désigne le pays d'Egypte par un motif étrange (p. 62) : c'est un essai de musique pittoresque.

5. Schütz aime ces répercussions (voy. la préf. écrite par Spitta pour cette partie de ses œuvres).

6. Remarquez la clameur obstinée du ténor.

7. 11e vol., n° 4.

dans *Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen*[1], la prière ingénue et pressante qui suit,



l'introduction tour à tour caressante et frémissante de *O süsser Jesu Christ*[2], la souplesse dansante du thème, dans le prélude et les interludes tout semblables de *O Jesu süss*[3], l'alerte solo et la *sinfonia* exaltée, par lesquels Schütz se dispose à louer Dieu ; et il resterait encore à découvrir, dans ces œuvres si bien ordonnées et si bien remplies, une infinité de figures gracieuses, pittoresques ou touchantes que l'on n'aperçoit qu'à la longue, comme de petites fleurs dans un beau jardin.

*
* *

Tandis qu'il achevait de composer ces symphonies au style chatoyant, Schütz voulut publier

1. 11e vol., n° 9.
2. 10e vol., n° 8.
3. 10e vol., n° 9.

un nouveau recueil de motets[1]. Il n'y admet les instruments que dans quelques pièces : presque partout l'orgue lui suffit pour accompagner les voix. Il emploie, ainsi, la même matière musicale que dans les *Cantiones sacrae* de 1625 ; mais il en use avec beaucoup moins de fantaisie que dans cette œuvre de sa jeunesse. Car il n'a plus l'impatience de réaliser, sous quelque forme que ce soit, ce que son imagination lui commande. Il ne veut pas écrire pour lui, mais pour les autres : la *Geistliche Chor-Musik* destinée aux choristes de Saint-Thomas de Leipzig est beaucoup moins l'ouvrage d'un artiste enivré de créer, que d'un maître désireux d'enseigner et de réformer. Nous avons vu quelles étaient les craintes de Schütz, vers l'année 1648, où paraît cette collection : la nouvelle musique des Italiens, la musique des *virtuosi*, lui semblait détestable, et il se croyait tenu de sauver les jeunes musiciens, qu'elle enchantait et qu'elle perdait[2]. Son avis au lecteur est un manifeste

1. *Musicalia ad Chorum sacrum, das ist : Geistliche Chor-Music...* 1648, *opus undecimum* (éd. Spitta, 8e vol.).

2. Schütz estimait sans doute que, dans beaucoup de motets italiens où, comme dit Constantin Huygens en 1646, « tout trépigne et galope », le texte sacré et le sentiment religieux ne sont pas respectés. Ismaël Boulliau remarquait déjà que la musique d'église italienne était « plus propre a faire dancer, qu'a exciter a devotion » (lettre manuscrite, Bibl. nat. collection Dupuy, 630, fol. 19 *b*). Peut-être Schütz avait-il pris, dans la lecture des théologiens, de nouvelles raisons de condamner la

contre la séductrice : le style de concert avec basse continue, importé d'Italie, a été goûté par les Allemands plus que toute autre musique ne l'avait jamais été ; ce n'est pas cela qu'il blâme. Il ne désapprouve même point que l'on ait imité les maîtres étrangers, mais il estime que les commençants vont trop vite à les suivre, et délaissent les études approfondies, pour en arriver tout de suite à une pratique brillante. Il est cependant hors de doute que l'on ne sait écrire comme il faut, si l'on n'a que l'expérience du style avec basse continue ; il importe de connaître beaucoup d'autres choses encore, dont les théoriciens ont traité longuement, et dont les *Studiosi Contrapuncti* sont informés de vive voix. Sonnât-elle dans l'oreille des ignorants comme une céleste harmonie, aucune musique n'a de valeur si elle n'a été composée d'après les règles, et par des gens qui ont appris ce que sont *Dispositiones modorum*, *Fugae simplices*, *mixtae*, *inversae*, *Contrapunctum duplex*, *Differentia*

musique religieuse de caractère mondain. Voyez ce que dit le P. Hieremias Drexelius de cette nouvelle espèce de chant qui convient mieux au *Tantzboden* qu'à l'église (*Rhetorica caelestis*, 1636, p. 66), et lisez le chap. où J.-B. Casali s'élève contre la coutume de revêtir les paroles saintes d'une modulation profane, et juge sévèrement ceux qui, pour mieux tirer profit de leur voix, « *sese exsecari patiuntur* » (*De veteribus sacris Christianorum ritibus*, 1647, pp. 198-199). Ce sont justement ces écrivains que Geier cite dans son oraison funèbre de Schütz.

Styli in arte musicâ diversi, Modulatio Vocum, Connexio Subjectorum[1]. C'est pourquoi il a publié cette œuvre, dans l'espoir que, par là, les musiciens allemands encore novices dans l'art d'écrire, seront encouragés à mordre bravement dans la dure noix où ils chercheront le vrai germe du contrepoint, avant de s'essayer au style de concert. En Italie même, au temps de sa jeunesse, les apprentis devaient, tout d'abord, montrer leur savoir-faire dans une œuvre privée de basse continue.

Tout en présentant ce travail aux jeunes musiciens, il se défend de prétendre le leur offrir en exemple : il n'a voulu que les tourner vers les modèles qu'ils trouveront chez les *Classicos Autores*, Italiens ou autres, anciens ou modernes.

M. Leichtentritt a parfaitement reconnu le caractère de ces motets, beaucoup plus austères

1. Il espère qu'un musicien, bien connu de lui, et aussi habile dans la théorie que dans la pratique, publiera bientôt un traité de composition. En 1648, justement, il exprimait le désir de voir paraître au plus tôt le traité de contrepoint que Marco Scacchi promettait dans son livre, considérant qu'il serait de la plus grande utilité pour les Allemands (lettre conservée à Bologne, communiquée par M. Vatielli). Heinrich Baryphonus démontrait d'ailleurs à Schütz qu'il était de toute nécessité d'avoir un bon traité de composition, où l'on apprît les vraies règles de l'harmonie et la manière d'interpréter le texte (lettre publiée par Andreas Werckmeister dans son *Cribrum musicum*, 1700, p. 37. Ex. communiqué par M[lle] Pereyra).

que les *Cantiones* de 1625 ; ils sont plus éloignés du style de madrigal, le chromatisme y est moins fréquent ; ce sont de vrais motets allemands, non seulement à cause du texte, mais à cause de la simplicité, de la majesté et de la probité du sentiment. « Pour avoir l'idée de cette manière d'être profondément allemande, parcourez le motet *So fahr ich hin zu Jesu Christ* (n° 11) : on y pressent la force d'un J.-S. Bach. Cette admirable pièce soutient toute comparaison [1] ». Dans ces motets, les thèmes sont d'une sobriété et d'une densité singulières : il y a peu de notes, mais chaque note pénètre [2]. Point d'emphase, mais une précision qui soumet [3]. Quand Schütz consent à colorer ces robustes esquisses, c'est par des teintes sévères, comme des ocres et des bruns, dont les contrastes même n'ont que de la vigueur, jamais d'éclat. La cadence plus douce des accords rythmés à trois temps pour les paroles joyeuses ne nous divertit point de cette gravité où nous retiennent, et le labeur des voix concurrentes, et l'effort des voix associées. Et, bien souvent, cette gravité va jusqu'à la tristesse la plus profonde. Dans les paroles de Jean le

1. Ouvr. cité, p. 338.

2. Voyez, en particulier, les motifs des nos 2, 3 et 8.

3. Les images contenues dans le 4e motet sont d'une sobriété et d'une vigueur incomparables (la grâce de Dieu qui descend sur le chrétien ; le combat, la confiance en Dieu).

Précurseur, a passé la plainte de Schütz, las d'exhorter en vain les musiciens allemands,



et, avec Rachel, qui « ne veut point être consolée », il pleure tous ceux qui lui ont été enlevés.

A vrai dire, Schütz n'avait point crié « dans le désert ». Printz a dit fort justement que, « vers 1650, il était tenu pour le meilleur de tous les compositeurs allemands » [1]. En 1652, Joh. Rosenmüller conseillait aux musiciens de chercher, dans les *Symphoniæ sacræ* de Schütz (1647), les préceptes pour exécuter correctement ses propres œuvres[2]. En 1657, Elias Nathusius,

1. *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresde, 1690, p. 136.

2. Cité par M. Aug. Horneffer (*Joh. Rosenmüller*, 1898, p. 30). Rosenmüller, à Leipzig, et Delphin Strunck, organiste à Brunswick, s'étaient chargés de vendre les « symphonies » de Schütz, publ. en 1647. Rosenmüller s'est peut-être souvenu d'un motif souvent répété par Schütz dans cette œuvre (éd. Spitta, 7e vol., pp. 27, 33, 46), quand il écrivit la ritournelle de son *Dialogo... von Tobia undt Raguel* (Upsal, *Tab.* 81). A la vérité, le même motif se trouve aussi dans l'*Historia nuptiarum in Cana* de Stef. Bernardi (4e partie des *Geistliche Concerten* publ. par Ambr. Profe, 1646). Comparez aussi certaines phrases montantes de Schütz (pet. concerts spir. éd. Spitta,

qui demandait la place de *cantor* à Saint-Thomas de Leipzig, déclarait qu'il ne craignait aucun musicien, que Schütz, *Parentem musicae nostrae modernae*[1]. Dans les pièces de vers qui sont jointes au *Neugepflanzter Thüringischer Lustgarten* de J.-R. Ahle, publié en 1657, Schütz est nommé parmi les « grandes S » qui sont célèbres dans la musique, et Michael Jacobi le met au-dessus de tous les compositeurs allemands[2]. Hors d'Allemagne, ses œuvres sont connues et admirées. Gustaf Düben, maître de chapelle de la cour de Suède, copie, « le 4 mars 1657 », le gracieux madrigal allemand *Liebster, sagt in süssem Schmertzen deine Sulamitin*[3] et, dans les

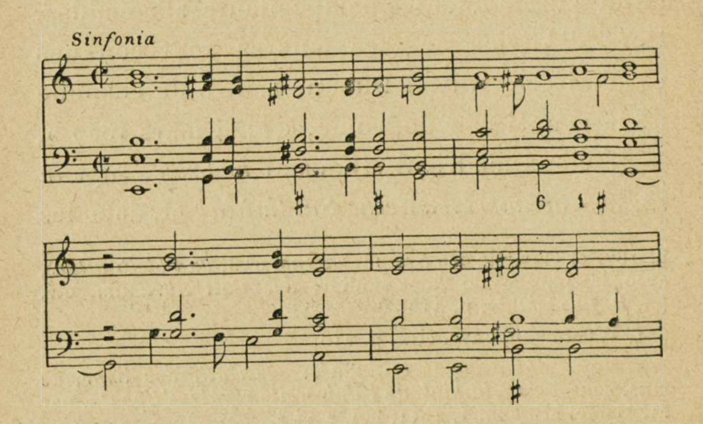
p. 187, et 3e partie des *Symph. sacrae*, n° 6, *und bleib allda*), avec la phrase de Rosenmüller, *der Gott Abraham*, etc. (cf. *D. Buxtehude*, p. 115).

1. Wustmann, ouvr. cité, p. 210.

2. Voy. le *Catalogue critique et descriptif des impr. de mus. conservés à la bibl. de l'Université royale d'Upsala*, par M. Rafael Mitjana, I, 1911, col. 2 et 3.

3. Upsal, *Vokalmusik i Handskrift*, 34 : 3 (publ. dans le 15e vol. de l'éd. Spitta, n° 4). Le texte de cette composition est d'Opitz. Schütz avait entrepris d'écrire une série de madrigaux allemands, pour lesquels il avait réuni des poésies avec beaucoup de peine (lettre à Caspar Ziegler, du 11 août 1653, citée par Spitta, dans la préf. du 15e vol. des œuvres de Schütz). Il est inutile de rappeler ce que j'ai déjà indiqué plus haut des rapports de Schütz avec les poètes allemands de son temps. Je dois ajouter cependant que, en 1651, il mit en musique une poésie de David Schirmer, pour les fiançailles de la veuve du prince Christian de Danemark avec F.-W. de Saxe-Altenbourg (15e vol. des œuvres complètes, n° 12). Dans son histoire du *Lied*, déjà citée, M. Kretzschmar a signalé, d'autre part, l'influence de Schütz sur les compositeurs de « chansons » allemandes.

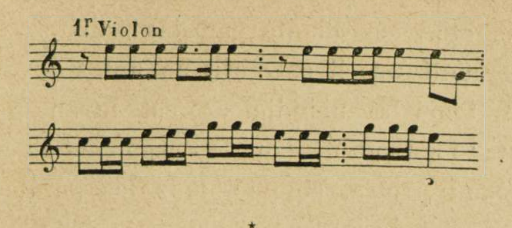
manuscrits de la bibliothèque d'Upsal, se trouvent encore d'autres compositions de Schütz, recueillies peut-être à la même époque. Quelques-unes de ces œuvres attribuées à *Henricus Sagittarius* sont restées inédites. Ainsi, le sombre *Erbarm dich mein, o Herre Gott*, pour soprano solo *con 5 viole*, dont l'introduction commence ainsi[1] :



Ainsi, le *Magnificat* pour quatre voix et cinq instruments, où, avant *Fecit potentiam*, nous remarquons les mêmes figures que dans le *Magnificat* allemand cité plus haut (p. 209)[2].

1. Upsal, *V. m. i H.* 34 . 1. (*Tab.* 81, f. 46). — La renommée de Schütz était restée grande dans les pays du nord : vers 1662, Caspar Förster, ancien maître de chapelle du roi de Danemark, vint le visiter à Dresde (Mattheson, ouvr. cité. p. 75).

2. Upsal, *V. m. i. H.*, 34 : 4. Cette composition est faite pour 4 voix, 2 violons, 3 trombones et *violone*. Dans la même



* * *

Quelques autres compositions ont le même caractère que les motets allemands[1], et c'est avec la même simplicité forte que Schütz a traité ses « Histoires de la Passion » d'après les évangélistes Matthieu, Jean et Luc[2]. Les voix seules, et sans aucun accompagnement, y sont admises. Au texte évangélique sont ajoutés, dans chacune de ces œuvres, un *Introitus* et une conclusion ; l'*Introitus* n'est que le titre chanté de l'*Historia* : « La passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, telle que la décrit le saint évangéliste Matthieu (ou Jean, ou Luc) » : la conclusion est une action de grâces. Dans la Passion selon saint Matthieu, le récitatif de l' « historien », de Jésus, de

série de manuscrits (34 : 5), on conserve un *O bone Jesu* à 6 voix en concert et 6 *in Ripieno si placet*, avec 7 instr. à cordes, qui est encore inédit, et un *O süsser Jesu Christ* tiré des *Zwölff Geistliche Gesänge* de Schütz, publ. par Chr. Kittel en 1657 (12e vol. de l'éd. Spitta). On trouve daus cette collection un *Kyrie* allemand sur le *Kyrie fons bonitatis* grégorien (12e vol.).

1. P. ex. les psaumes d'après Becker, les *Exequien*, les 12 chants spirituels de 1657.

2. Ed. Spitta, 1er vol.

Pilate, etc., est chanté par des solistes, sans basse continue ; il est écrit en notes de plain-chant, mais la mélodie en est inventée par Schütz [1] : solennelle dans les réponses de Jésus au grand prêtre, comme dans les paroles de l'institution de la cène, émouvante dans la dernière invocation à Eli. Le discours des personnages que le chœur représente est, aussi, fort bien caractérisé. Il n'y faut pas chercher d'interprétations trop étroitement déterminées ; mais on y observe, partout, une parfaite justesse de sentiment. Les Juifs, les hommes d'armes, les anciens du peuple chantent avec une rudesse qui, à vrai dire, est de tradition : dans le chœur d'action de grâces, les chrétiens disent leur pitié, leur reconnaissance pour les souffrances [2] de Jésus-Christ ; ils célèbrent sa gloire, en accords bien cadencés, et le supplient encore avec tendresse ; mais leur dernière prière a l'impassible majesté de la liturgie.

Écrite dans le mode phrygien, la Passion selon saint Jean [3] semble, pour l'auditeur moderne, plus sombre que la Passion selon saint Matthieu, dont les mélodies sont à peu près formées

1. Voy. la préf. de Spitta, p. XII.

2. Les dissonances du chœur final (rééd. par Ch. Bordes) sont fort expressives.

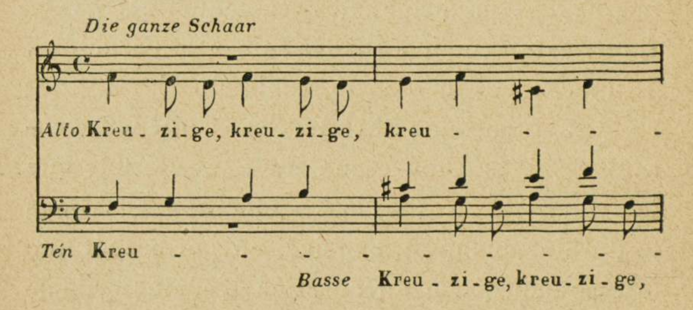
3. 1er vol., p. 125.

comme dans notre mode mineur. L'expression n'en est que plus forte. Les procédés sont d'ailleurs les mêmes dans les deux œuvres. Les « valets de guerre » saluent Jésus par des accords dont les dissonances semblaient « amères » aux musiciens du XVII[e] siècle, ils l'acclament avec un empressement ironique[1], et, par le rythme de volte, hâté jusqu'au *prestissimo*, se manifeste l'emportement avec lequel *der ganze Haufe* exige que le « roi des Juifs » soit crucifié[2]. Tous ces chants des ennemis du Christ sont rigides et martelés : Schütz représente les accusateurs et les bourreaux du Sauveur tels que les vieux peintres nous les ont montrés. Dans le dernier chœur, il exprime en perfection que la reconnaissance du chrétien n'égalera jamais le bienfait qu'il a reçu, que le pécheur sera toujours accablé par sa dette, qu'il sera toujours, pour la payer « pauvre et faible ».

Dans la passion selon saint Luc, dont le mode correspond à peu près à notre ton de *fa*[3], les chœurs des disciples sont d'une vivacité particulière ; ils chantent, comme des guerriers : « Seigneur, voici deux épées » ; et le chœur où ils proposent à leur maître de frapper avec le glaive,

1. P. 134.
2. P. 135.
3. 1[er] vol., p. 99.

ressemble à un chœur de bataille[1]. De même, la clarté du mode que Schütz a choisi augmente la rudesse des chœurs de la foule ; quand *die ganze Schaar* demande que Jésus soit crucifié, la cadence violente du motif chanté par l'alto, la basse et le soprano, accompagne la gamme ascendante que le ténor commence par quatre tons successifs.





C'est là que la lumière crue de cette musique a le plus de force : la question de Pilate (*Was*

1. Pp. 104 et 106.

hat denn dieser übels gethan), évoque, bientôt après, le ton de *sol* mineur, et quand il avoue qu'il ne trouve aucune raison pour condamner Jésus à mort, un *mi bémol* trouble encore la modulation de son discours : d'une part, l'âpre obstination du peuple, de l'autre l'indécision du juge. Ainsi, le simple récitatif, encore si peu différent du plain-chant, devient extrêmement émouvant[1].

*
* *

A ces trois « Passions » se rattachent les « sept paroles de Jésus en croix[2] », que Schütz composa sans doute longtemps auparavant[3], en puisant dans les quatre évangiles, au texte desquels il joint, pour l'*Introitus*, la première strophe du cantique *Da Jesus an dem Kreuze stund*[4] et, pour la *Conclusio*, la dernière strophe du même choral. Ces deux chœurs sont écrits à cinq voix, avec basse continue. Après l'*Introitus*, on entend une *Symphonia* jouée par cinq instruments, non désignés, orchestre de violes, ou de trombones et de cornets. Le plus souvent, l'évangéliste

1. P. ex., p. 121, dans les paroles de Jésus.

2. Ed. Spitta, 1er vol.

3. On admet que cette œuvre remonte à 1645 (A. Schering, *Gesch. des Oratoriums*, p. 146).

4. Sans, d'ailleurs, en reprendre la mélodie.

chante en style de récitatif moderne, avec accompagnement du *continuo;* son rôle est partagé entre plusieurs voix différentes, soprano, alto, ténor ou basse, et, dans quelques passages de la narration, ces voix se réunissent en chœur. Le personnage de Jésus est représenté par le second ténor, accompagné de deux instruments et de la basse. Cette œuvre est l'une des plus touchantes de Schütz. Les phrases entrecoupées ou alourdies de la *Symphonia* nous préparent à ce que dira Jésus ; d'après les reproches du bon larron à son compagnon, et d'après quelques passages de la narration de l'évangéliste, nous pouvons nous imaginer ce que fut la musique de théâtre qu'il écrivit, et quelques plaintes du Christ nous révèlent toute sa puissance tragique[1].

*
* *

A ces œuvres inspirées par la mort de Jésus, on peut opposer l' « histoire de la nativité[2] », écrite dans le même temps que la Passion selon saint Jean et la Passion selon saint Matthieu[3].

1. Voyez, en particulier, ce long cri, « j'ai soif ».

2. Incomplète dans le 1er vol. de l'éd. Spitta, et rééditée presque tout entière par M. Schering, d'après les parties manuscrites conservées à la Bibl. d'Upsal.

3. Elle fut imprimée en 1664; la Passion selon saint Jean est datée de 1665, et la Passion selon saint Matthieu de 1666.

Schütz avait tout près de quatre-vingts ans quand il publia cette composition, où il dépeint, avec tant de variété dans le coloris, les anges, les pasteurs et les mages, et où il les fait parler, et si justement. Le chant de l'évangéliste, qui raconte la naissance du Messie, la fuite en Égypte et le retour en Judée, relie huit épisodes, où paraissent les divers personnages de cette « histoire sacrée ». En ce récitatif qui prépare toutes les scènes, se trouvent aussi d'émouvantes et de belles descriptions : la nuit illuminée soudain par la clarté du Seigneur ; la plainte de Rachel sur la montagne. Et les répétitions des motifs y expriment bien que Marie « gardait et remuait en son cœur toutes ces paroles » que les bergers avaient dites. Dans les huit « intermèdes », l'orchestre ajoute à la signification du chant. Quand l'ange annonce aux pasteurs « la grande joie », deux violes de gambe l'accompagnent ; pendant cet intermède, l'on doit apporter le berceau de l'Enfant Jésus, qu'il est de coutume de montrer au peuple, pendant le temps de Noël, et les violes jouent une sorte de berceuse, qui se répétera dans chacun des intermèdes où paraîtra *die Wiege* ; au chant des pasteurs (trois altos), Schütz a joint deux flûtes et un basson ; deux trombones retentissent quand les prêtres et les docteurs de la loi (quatre

basses) proclament la gloire de Bethléem, d'où sortira le chef d'Israël ; les trompettes ou les cornets alternent avec la voix d'Hérode[1]. Enfin, dans le dernier chœur, formé d'accords précis, les instruments dialoguent avec les voix.

*
* *

L'étude seule de ces oratorios de Schütz devrait être longuement développée ; surtout, il ne faudrait pas craindre de reprendre ces œuvres, dont la vive beauté se passe bien de commentaires[2].

Dans un manuscrit anonyme de la Bibliothèque de Cassel, M. Seiffert reconnaît *ein regelrechtes Oratorium* de Schütz, composé sur l' « histoire du mauvais riche ». Il a donné l'analyse de cette œuvre, où les deux personnages sont bien caractérisés par la musique : supplications désespérées du mauvais riche, qui répète avec passion les mêmes prières, et sérénité d'Abraham, dont chaque parole est définitive ; de plus, les violons amplifient les plaintes du condamné, tandis que les flûtes for-

1. Cf. l'art de M. A. Schering, dans la *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, 10e année, n° 3 (*Ein wiederaufgefundenes Werk von Heinrich Schütz*).

2. Alexandre Guilmant et Charles Bordes en ont publié un certain nombre (éd. de la *Schola cantorum*) et en ont fait entendre d'autres ; M. Vincent d'Indy et M. Félix Raugel en ont aussi révélé quelques-unes au public.

ment de calmes accords, au-dessus du récitatif d'Abraham [1].

On peut voir aussi, dans le *dialogus* où paraissent le pharisien et le publicain (*Es gingen zween Menschen hinauf*) [2], comme une scène d'opéra religieux. Les deux interlocuteurs sont admirablement représentés : le pharisien énumère ses mérites, en criant toujours plus fort, et le publicain ne cesse de gémir, implorant la pitié du Seigneur ; l'un se glorifie lourdement, l'autre n'ose même pas élever la voix.

Spitta, dans un article malheureusement trop peu développé — il faudrait un livre — cite la scène du pharisien et du publicain, comme l'une des plus fortes de Schütz : il observe que, au surplus, le musicien est constamment entraîné par le désir de proposer un spectacle à notre imagination ; dans la sienne, ce spectacle est déjà tout formé ; il le voit et, vraiment, la richesse plastique et la puissance de sa musique sont telles, qu'il nous fait croire que nous le voyons aussi. Et Spitta décrit tous ces tableaux

1. *Anecdota Schütziana*, dans les *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* (1re année, p. 213). Dernièrement, on a signalé, dans différentes revues, la découverte d'œuvres de Schütz : je n'ai pu encore en prendre connaissance. Beaucoup de compositions de Schütz ont été détruites dans des incendies, à Copenhague et à Dresde. Mattheson (ouvr. cité, p. 323) citait avec admiration un motet à 8 parties, *Jesaia dem Propheten das geschah*, qui a disparu.

2. Ed. Spitta, 14e vol., n° 4.

dont quelques-uns apparaissent dans des œuvres où le sujet même ne les annonçait point ; ainsi, dans les *Exequien* de Heinrich Reuss, où, d'en haut, deux séraphins et l'âme élue dialoguent avec le chœur terrestre qui chante le cantique de Siméon [1] ; ainsi, dans le grand motet composé pour l'assemblée des princes Électeurs à Mühlhausen en 1627 : le premier chœur module tranquillement le *Da pacem*, comme une antienne de style figuré, et le second chœur, par des acclamations alternées, salue chacun des princes ; d'une part, le service religieux, à l'église, de l'autre, les cris de la foule, sur la place publique [2].

Il ne s'attarde pas à décrire, il évoque ; il nous transmet ses visions. Ce qu'il a contemplé renaît aussitôt pour nous ; et nous sommes sous l'empire de ses rêves. Nul musicien n'est un enchanteur plus puissant et plus prompt. Sans doute, parce qu'il a confiance dans les sortilèges de la musique ; en outre, parce qu'il en connaît bien les secrets ; avant tout, parce qu'il croit à ce qu'il dit, à ce qu'il décrit, à ce qu'il promet par elle. Sa victoire sur nous, il la tient de sa foi. Quand il écrit, il ne cesse pas d'être

1. 12e vol., n° 4.
2. 15e vol., n° 2.

dans l'enthousiasme où le met la révélation des vérités divines[1]. Nous le savons par les petites pièces de vers qu'il joint quelquefois à ses œuvres : il compose comme il prierait ou comme il méditerait. Il ne chante point pour plaire au monde[2], mais pour satisfaire aux désirs de son âme religieuse. A la fin de son « histoire de la Résurrection, il s'adresse à Jésus-Christ : « Seigneur, je suis parvenu à chanter ta résurrection ; ordonne-moi aussi, au dernier jour, de sortir du tombeau : je veux, d'une voix éternelle, te louer au ciel avec les Séraphins[3]. » La prière et la musique de Schütz ont la même sincérité[4]; et c'est à cause de cela, justement,

1. M. R. Rolland a déjà remarqué (*L'Opéra en Europe*), avec quelle vigueur Schütz interprète ces paroles « cela est certainement vrai », dans son motet pour J.-H. Schein (12e vol., n° 2).

2. Aux « sept paroles » de Jésus-Christ (1er vol., p. 145) sont joints ces vers :

Lebstu der Welt, so bistu todt,
Und kränckst Christum mit Schmertzen,
Stirbst aber in seinen Wunden roth,
So lebt er in deim Hertzen.

3. 1er vol., p. 46.

4. Son esprit religieux, sa foi vigoureuse nous apparaissent dans toutes ses actions. En 1632, il se réjouit de ce que la liberté de conscience vient d'être accordée aux protestants d'Augsbourg (lettre à Th. Hainhöffer, publ. par La Mara, ouvr. cité, pp. 70-71). Il inscrit dans l'album de Morsius cette sentence du « bienheureux Hieronymus » : *Credenti totus mundus divitiarum est : infidelis autem etiam obolo indiget.* Et il y joint ce verset du ps. 104, qui est comme sa devise : *Cantabo Domino in vita mea, psallam Deo meo quam diù fuero* (Copenhague, 21 janvier 1634 ; publ. par M. Seiffert : *Das Album Morsianum*, dans la *Zeitschrift der internationa-*

que sa voix est immortelle, comme il le souhaitait.

len Musikgesellschaft, I, pp. 28-29). Geier nous rapporte qu'il avait tracé, sur son armoire à musique, ces mots de Sirach, « louez et célébrez le Seigneur, aussi haut que vous pouvez, il est encore plus haut », etc. (Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, I, 1790, col. 485). Le 7 août 1655, à Dresde, il transcrivait, dans le *Stammbuch* du fils de Sternberger, organiste à Zittau, ces deux vers d'Opitz, faits sur un passage du ps. 146 : « Le Seigneur Dieu doit être mon chant pendant toute ma vie » (Spitta, art. cité, p. 59). Il avait un tel désir de voir ses élèves interpréter comme il convient les textes de l'Ecriture, qu'il recommandait à Weckmann d'apprendre l'hébreu (Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 395).

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE SCHÜTZ[1]

ÉDITÉES PAR PH. SPITTA

(LEIPZIG, BREITKOPF ET HÆRTEL)

1er volume. — *Les Histoires évangéliques et les Sept Paroles.*
2e volume. — *Les Psaumes* à plusieurs chœurs (I).
3e volume. — *Les Psaumes* à plusieurs chœurs (II).
4e volume. — *Cantiones sacræ.*
5e volume. — *Symphoniæ sacræ* (1re partie).
6e volume. — Les petits concerts spirituels (1re et 2e parties).
7e volume. — *Symphoniæ sacræ* (2e partie).
8e volume. — *Musicalia ad chorum sacrum.*
9e volume. — Madrigaux italiens.
10e volume. — *Symphoniæ sacræ* (3e partie, I).
11e volume. — *Symphoniæ sacræ* (3e partie, II).
12e, 13e, 14e et 15e volumes. — Motets, concerts, madrigaux, airs (I, II, III, IV).
16e volume. — *Les Psaumes* d'après la trad. de Cornelius Becker (Portrait de Schütz, *fac simile* de son écriture, compléments et corrections, et table alphabétique des textes employés par Schütz).
17e volume. — *L'Histoire de la Nativité* (éd. par M. Schering).

[1] J'ai cité plus haut (pp. 226 et 234) quelques œuvres inédites attribuées à Schütz. Eitner (*Monatshefte für Musik-Geschichte*, 18, p. 62) signale, comme étant peut-être de lui, le *Ballet von Zusammenkunfft und Wirkung der VII Planeten* qui fut représenté à Dresde en 1678.

BIBLIOGRAPHIE[1]

C. Bellaigue. *Les époques de la Musique*. Tome I (*La Cantate et l'Oratorio*).

F. Chrysander. *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom sechzehnten zum achtzehnten Jahrhundert* (*Jahrbücher für musikalische Wissenschaft* I, 1863).

M. Fürstenau. *Beiträge zur Geschichte der Königlichen Sächsischen musikalischen Kapelle*. Dresde, 1849.

— *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, nach archivalischen Quellen*. Dresde, 1861.

M. Geier. *Leichensermon* (résumé par Beyer, dans les *Monatshefte für Musik Geschichte* d'Eitner, 7e année, 1875).

E.-L. Gerber. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, I, 1790 et II, 1792.

S.-A.-E. Hagen. *Bemaerkninger og Tilföjelser til Dr. Angul Hammerichs Skrift : Musiken ved Christian den Fjerdes Hof* (Extrait du *Historisk Tidsskrift*, 6e série, 4). Copenhague, 1893.

A. Hammerich. *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*, 1892 (cf. le résumé allemand de Catharinus Elling, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1893, p. 62).

H. Kretzschmar. *Führer durch den Concertsaal*, II (1), 1895.

— *Das erste Jahrhundert der deutschen Oper* (*Sammelbände der I. M. G.*, III, p. 270).

— *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, I, 1911.

La Mara. *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, I, 1886.

[1] Pour compléter cette bibliographie, je renvoie aux tables des *Monatshefte fur Musik-Geschichte*, de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, et des publications de la *Société internationale de Musique* (*I. M. G.*).

W. Langhans. *Die Geschichte der Musik des 17. 18. und 19. Jahrhunderts*, I, 1884.

H. Leichtentritt. *Geschichte der Motette*, 1908.

J. Mattheson. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, 1740 (éd. Max Schneider, Berlin, 1910).

K.-A. Müller. *Forschungen auf dem Gebiete der neueren Geschichte*, I, Dresde et Leipzig, 1838.

C. Hubert H. Parry. *The Oxford History of Music* (3e vol., Oxford, 1902).

A. Pirro. *Heinrich Schütz* (*Trib. de Saint-Gervais*, 1900, p. 97).

— *Les formes de l'expression dans la musique de Heinrich Schütz* (*Trib. de Saint-Gervais*, 1900, p. 314).

H. Riemann. *Katechismus der Musikgeschichte*, II, Leipzig, 1901.

R. Rolland. *Histoire de l'Opéra en Europe, avant Lully et Scarlatti*, 1895.

C. von Rommel. *Neuere Geschichte von Hessen*, 2e vol. Cassel, 1837.

W. Schæfer. *Sachsen-Chronik für Vergangenheit und Gegenwart; Erste Serie*, Dresde, 1854.

A. Schering. *Geschichte des Oratoriums*, 1911.

M. Seiffert. *Anecdota Schütziana* (publ. par l'*I. M. G.*).

Fr. Spitta. *Die Passionen nach den vier Evangelisten von H. Schütz* (publ. pour le 300e anniversaire de Schütz).

Ph. Spitta. *Heinrich Schütz' Leben und Werke* (*Musikgeschichtliche Aufsätze*, 1894. Cf. l'art. de l'*Allg. deutsche Biographie*, 33e vol., 1891, pp. 753-779).

Carl Thrane. *Fra Hofviolonernes Tid*. Copenhague, 1908.

A. Werner. *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*. Leipzig, 1911.

C. von Winterfeld. *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 1834.

— *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes* (II, 1845).

R. Wustmann. *Musikgeschichte Leipzigs*, I, 1909.

E. Zulauf. *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, 1902.

TABLE DES MATIÈRES

La vie 1

L'œuvre 155

Bibliographie 241

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HERISSEY, SUCC[r]

593-13. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — 4-13.

